Please
handle this volume
with care.

The University of Connecticut
Libraries, Storrs

Please
handle this volume

3 9153 00915575 7

Music
ML
410
W1
A1
1871
v.7-9

CLOSED
SHELF
1

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY OF CONNECTICUT
STORRS, CONNECTICUT

Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Siebenter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1873.

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY OF CONNECTICUT
STORRS, CONNECTICUT

ML
410
W1
A1
1871
v. 7-9.
Closed
Shelf
1

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Tristan und Isolde 1

Ein Brief an Hector Berlioz 113

„Zukunftsmusik." An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen . 121

Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris. (Brieflich.) 181

Die Meistersinger von Nürnberg 197

Das Wiener Hof-Operntheater 365

Triſtan und Iſolde.

(1857.)

Personen.

Tristan.
König Marke.
Isolde.
Kurwenal.
Melot.
Brangäne.
Ein Hirt.
Ein Steuermann.
Schiffsvolk. Ritter und Knappen.

Erſter Aufzug.

(Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeſchiffes, reich mit Teppichen behangen, beim Beginne nach dem Hintergrunde zu gänzlich geſchloſſen; zur Seite führt eine ſchmale Treppe in den Schiffsraum hinab.)

(Iſolde auf einem Ruhebett, das Geſicht in die Kiſſen gedrückt. — Brangäne, einen Teppich zurückgeſchlagen haltend, blickt zur Seite über Bord.)

Stimme eines jungen Seemannes

(aus der Höhe, wie vom Maſte her, vernehmbar).

Weſt-wärts
ſchweift der Blick;
oſt-wärts
ſtreicht das Schiff.
Friſch weht der Wind
der Heimath zu: —
mein iriſch Kind,
wo weileſt du?
Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen? —

Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!
Iriſche Maid,
du wilde, minnige Maid!

Iſolde
(jäh auffahrend).

Wer wagt mich zu höhnen?
(Sie blickt verſtört um ſich.)
Brangäne, du? —
Sag', wo ſind wir?

Brangäne
(an der Öffnung).

Blaue Streifen
ſtiegen in Weſten auf;
ſanft und ſchnell
ſegelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir ſicher das Land.

Iſolde.

Welches Land?

Brangäne.

Kornwall's grünen Strand.

Iſolde.

Nimmermehr!
Nicht heut', nicht morgen!

Brangäne

(läßt den Vorhang zufallen, und eilt beſtürzt zu Iſolde).

Was hör' ich? Herrin! Ha!

Iſolde

(wild vor ſich hin).

Entartet Geſchlecht,
unwerth der Ahnen!
Wohin, Mutter,
vergab'ſt du die Macht,
über Meer und Sturm zu gebieten?
O zahme Kunſt
der Zauberin,
die nur Balſamtränke noch brau't!
Erwache mir wieder,
kühne Gewalt,
herauf aus dem Buſen,
wo du dich barg'ſt!
Hört meinen Willen,
zagende Winde!
Heran zu Kampf
und Wettergetöſ',
zu tobender Stürme
wüthendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf
dieß träumende Meer,
weckt aus dem Grund
ſeine grollende Gier;
zeigt ihm die Beute,
die ich ihm biete;
zerſchlag' es dieß trotzige Schiff,

des zerſchellten Trümmer verſchling's!
Und was auf ihm lebt,
den wehenden Athem,
den laſſ' ich euch Winden zum Lohn!

Brangäne

(im äußerſten Schreck, um Iſolde ſich bemühend).

Weh'! O weh'!
Ach! Ach!
Des Übels, das ich geahnt! —
Iſolde! Herrin!
Theures Herz!
Was barg'ſt du mir ſo lang'?
Nicht eine Thräne
weinteſt du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden boteſt du:
von der Heimath ſcheidend
kalt und ſtumm,
bleich und ſchweigend
auf der Fahrt,
ohne Nahrung,
ohne Schlaf,
wild verſtört,
ſtarr und elend, —
wie ertrug ich's,
ſo dich ſehend
nichts dir mehr zu ſein,
fremd vor dir zu ſteh'n?
O, nun melde
was dich müh't!

Sage, künde
was dich quält.
Herrin Iſolde,
trauteſte Holde!
Soll ſie werth ſich dir wähnen,
vertraue nun Brangänen!

Iſolde.

Luft! Luft!
Mir erſtickt das Herz.
Öffne! Öffne dort weit!

(Brangäne zieht eilig die Vorhänge in der Mitte auseinander.)

(Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord, über den Bord hinaus auf das Meer und den Horizont. Um den Hauptmaſt in der Mitte iſt Seevolk, mit Tauen beſchäftigt, gelagert; über ſie hinaus gewahrt man am Steuerbord Ritter und Knappen, ebenfalls gelagert; von ihnen etwas entfernt Triſtan, mit verſchränkten Armen ſtehend, und ſinnend in das Meer blickend; zu Füßen ihm, nachläſſig ausgeſtreckt, Kurwenal. — Vom Maſte her, aus der Höhe, vernimmt man wieder den Geſang des jungen Seemannes.)

Iſolde

(deren Blick ſogleich Triſtan fand, und ſtarr auf ihn geheftet bleibt, dumpf für ſich).

Mir erkoren, —
mir verloren, —
Ehr und Heil,
kühn und feig —:

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

(Zu Brangäne, unheimlich lachend.)

Was hältſt von dem Knechte?

Brangäne
(ihrem Blicke folgend).

Wen mein'ſt du?

Iſolde.

Dort den Helden,
der meinem Blick
den ſeinen birgt,
in Scham und Scheue
abwärts ſchaut: —
ſag', wie dünkt er dich?

Brangäne.

Fräg'ſt du nach Triſtan,
theure Frau,
dem Wunder aller Reiche,
dem hochgeprieſ'nen Mann,
dem Helden ohne Gleiche,
des Ruhmes Hort und Bann?

Iſolde
(ſie verhöhnend).

Der zagend vor dem Streiche
ſich flüchtet wo er kann,
weil eine Braut als Leiche

er ſeinem Herrn gewann! —
Dünkt es dich dunkel,
mein Gedicht?
Frag' ihn denn ſelbſt,
den freien Mann,
ob mir zu nah'n er wagt?
Der Ehren Gruß
und zücht'ge Acht
vergißt der Herrin
der zage Held,
daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche —
den Kühnen ohne Gleiche!
O, er weiß
wohl warum! —
Zu dem Stolzen geh',
meld' ihm der Herrin Wort:
meinem Dienſt bereit
ſchleunig ſoll er mir nah'n.

Brangäne.

Soll ich ihn bitten,
dich zu grüßen?

Iſolde.

Befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ich, Iſolde.

(Auf Iſolde's gebieteriſchen Wink entfernt ſich Brangäne, und ſchreitet dem Deck entlang dem Steuerbord zu, an den arbeitenden Seeleuten vorbei. Iſolde, mit ſtarrem Blicke ihr folgend, zieht ſich rücklings nach dem Ruhe-

bett zurück, wo ſie während des Folgenden bleibt, das Auge unabgewandt nach dem Steuerbord gerichtet.)

Kurwenal

(der Brangäne kommen ſieht, zupft, ohne ſich zu erheben, Triſtan am Gewande).

Hab' Acht, Triſtan!
Botſchaft von Iſolde.

Triſtan

(auffahrend).

Was iſt? — Iſolde? —

(Er faßt ſich ſchnell, als Brangäne vor ihm anlangt und ſich verneigt.)

Von meiner Herrin? —
Ihr gehorſam
was zu hören
meldet höfiſch
mir die traute Magd?

Brangäne.

Mein Herre Triſtan,
dich zu ſehen
wünſcht Iſolde,
meine Frau.

Triſtan.

Grämt ſie die lange Fahrt,
die geht zu End';
eh' noch die Sonne ſinkt,
ſind wir am Land:
was meine Frau mir befehle,
treulich ſei's erfüllt.

Brangäne.

So mög' Herr Triſtan
zu ihr geh'n:
das iſt der Herrin Will'.

Triſtan.

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau ſich färben,
harrt mein König
meiner Frau:
zu ihm ſie zu geleiten
bald nah' ich mich der Lichten;
keinem gönnt' ich
dieſe Gunſt.

Brangäne.

Mein Herre Triſtan,
höre wohl:
deine Dienſte
will die Frau,
daß du zur Stell' ihr nahteſt,
dort wo ſie deiner harrt.

Triſtan.

Auf jeder Stelle
wo ich ſteh',
getreulich dien' ich ihr,
der Frauen höchſter Ehr'.
Ließ' ich das Steuer
jetzt zur Stund',

wie lenkt' ich ſicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Brangäne.

Triſtan, mein Herre,
was höhn'ſt du mich?
Dünkt dich nicht deutlich
die thör'ge Magd,
hör' meiner Herrin Wort!
So hieß ſie ſollt' ich ſagen: —
befehlen ließ'
dem Eigenholde
Furcht der Herrin
ſie, Iſolde.

Kurwenal
(aufſpringend).

Darf ich die Antwort ſagen?

Triſtan.

Was wohl erwiderteſt du?

Kurwenal.

Das ſage ſie
der Frau Iſold'. —
Wer Kornwall's Kron'
und England's Erb'
an Irland's Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen ſein,

die ſelbſt dem Ohm er ſchenkt.
Ein Herr der Welt
Triſtan der Held!
Ich ruf's: du ſag's, und grollten
mir tauſend Frau Iſolden.

(Da Triſtan durch Gebärden ihm zu wehren ſucht, und Brangäne entrüſtet ſich zum Weggehen wendet, ſingt Kurwenal der zögernd ſich Entfernenden mit höchſter Stärke nach:)

„Herr Morold zog
zu Meere her,
in Kornwall Zins zu haben;
ein Eiland ſchwimmt
auf ödem Meer,
da liegt er nun begraben:
ſein Haupt doch hängt
im Iren-Land,
als Zins gezahlt
von Engeland.
Hei! unſer Held Triſtan!
Wie der Zins zahlen kann!"

(Kurwenal, von Triſtan fortgeſcholten, iſt in den Schiffsraum des Vorderdeckes hinabgeſtiegen. Brangäne, in Beſtürzung zu Iſolde zurückgekehrt, ſchließt hinter ſich die Vorhänge, während die ganze Mannſchaft von außen den Schluß von Kurwenal's Liede wiederholt.)

(Iſolde erhebt ſich mit verzweiflungsvoller Wuthgebärde.)

Brangäne

(ihr zu Füßen ſtürzend).

Weh'! Ach, wehe!
Dieß zu dulden!

Iſolde

(dem furchtbarſten Ausbruche nahe, ſchnell ſich zuſammenfaſſend).

Doch nun von Triſtan:
genau will ich's vernehmen.

Brangäne.

Ach, frage nicht!

Iſolde.

Frei ſag's ohne Furcht!

Brangäne.

Mit höf'ſchen Worten
wich er aus.

Iſolde.

Doch als du deutlich mahnteſt?

Brangäne.

Da ich zur Skell'
ihn zu dir rief:
wo er auch ſteh',

ſo ſagte er,
getreulich dien' er ihr,
der Frauen höchſter Ehr';
ließ' er das Steuer
jetzt zur Stund',
wie lenkt' er ſicher den Kiel
zu König Marke's Land?

Iſolde
(ſchmerzlich bitter).

„Wie lenkt' er ſicher den Kiel
zu König Marke's Land" —
den Zins ihm auszuzahlen,
den er aus Irland zog!

Brangäne.

Auf deine eig'nen Worte,
als ich ihm die entbot,
ließ ſeinen Treuen Kurwenal —

Iſolde

Den hab' ich wohl vernommen;
kein Wort, das mir entging.
Erfuhr'ſt du meine Schmach,
nun höre, was ſie mir ſchuf. —
Wie lachend ſie
mir Lieder ſingen,
wohl könnt' auch ich erwidern: —
von einem Kahn,
der klein und arm

an Irland's Küſte ſchwamm;
darinnen krank
ein ſiecher Mann
elend im Sterben lag.
Iſolde's Kunſt
ward ihm bekannt;
mit Heil-Salben
und Balſamſaft
der Wunde, die ihn plagte,
getreulich pflag ſie da.
Der „Tantris"
mit ſorgender Liſt ſich nannte,
als „Triſtan"
Iſold' ihn bald erkannte,
da in des Müß'gen Schwerte
eine Scharte ſie gewahrte,
darin genau
ſich fügt' ein Splitter,
den einſt im Haupt
des Iren-Ritter,
zum Hohn ihr heimgeſandt,
mit kund'ger Hand ſie fand. —
Da ſchrie's mir auf
aus tiefſtem Grund;
mit dem hellen Schwert
ich vor ihm ſtund,
an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen.
Von ſeinem Bette
blickt' er her, —
nicht auf das Schwert,
nicht auf die Hand, —

er ſah mir in die Augen.
Seines Elendes
jammerte mich;
das Schwert — das ließ ich fallen:
die Morold ſchlug, die Wunde,
ſie heilt' ich, daß er geſunde,
und heim nach Hauſe kehre, —
mit dem Blick mich nicht mehr beſchwere.

Brangäne.

O Wunder! Wo hatt' ich die Augen?
Der Gaſt, den einſt
ich pflegen half —?

Iſolde.

Sein Lob hörteſt du eben: —
„Hei! Unſer Held Triſtan!" —
Der war jener traur'ge Mann. —
Er ſchwur mit tauſend Eiden
mir ew'gen Dank und Treue.
Nun hör' wie ein Held
Eide hält! —
Den als Tantris
unerkannt ich entlaſſen,
als Triſtan
kehrt' er kühn zurück:
auf ſtolzem Schiff
von hohem Bord,
Irland's Erbin
begehrt' er zur Eh'

für Kornwall's müden König,
für Marke, ſeinen Ohm.
Da Morold lebte,
wer hätt' es gewagt
uns je ſolche Schmach zu bieten?
Für der zinspflichtigen
Kornen Fürſten
um Irland's Krone zu werben?
O wehe mir!
Ich ja war's,
die heimlich ſelbſt
die Schmach ſich ſchuf!
Das rächende Schwert,
ſtatt es zu ſchwingen,
machtlos ließ ich's fallen: —
nun dien' ich dem Vaſallen.

Brangäne.

Da Friede, Sühn' und Freundſchaft
von Allen ward beſchworen,
wir freuten uns all' des Tag's;
wie ahnte mir da,
daß dir es Kummer ſchüf'?

Iſolde.

O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Muth,
verzagtes Schweigen!
Wie anders prahlte
Triſtan aus,

was ich verſchloſſen hielt!
Die ſchweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
ſchweigend ihn barg;
was ſtumm ihr Schutz
zum Heil ihm ſchuf,
mit ihr — gab er es preis.
Wie ſiegprangend,
heil und hehr,
laut und hell
wies er auf mich:
„das wär' ein Schatz,
mein Herr und Ohm;
wie dünkt' euch die zur Eh'?
Die ſchmucke Irin
hol' ich her;
mit Steg' und Wege
wohl bekannt,
ein Wink, ich flieg'
nach Irenland;
Iſolde, die iſt euer:
mir lacht das Abenteuer!" —
Fluch dir, Verruchter!
Fluch deinem Haupt!
Rache, Tod!
Tod uns Beiden!

Brangäne
(mit ungeſtümer Zärtlichkeit ſich auf Iſolde ſtürzend).
O Süße! Traute!
Theure! Holde!

Gold'ne Herrin!
Lieb' Iſolde!
Hör' mich! Komme!
Setz' dich her! —

(Sie zieht Iſolde allmählich nach dem Ruhebett.)

Welcher Wahn?
Welch' eitles Zürnen?
Wie magſt du dich bethören,
nicht hell zu ſeh'n noch hören?
Was je Herr Triſtan
dir verdankte,
ſag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichſten der Kronen?
So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichſten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
ächt und edel,
entſagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

(Da Iſolde ſich abwendet, fährt ſie immer traulicher fort.)

Und warb er Marke
dir zum Gemahl,
wie wollteſt du die Wahl doch ſchelten,
muß er nicht werth dir gelten?
Von edler Art
und mildem Muth,
wer gliche dem Mann
an Macht und Glanz?
Dem ein hehrſter Held

ſo treulich dient,
wer möchte ſein Glück nicht theilen,
als Gattin bei ihm weilen?

Iſolde

(ſtarr vor ſich hin blickend).

Ungeminnt
den hehrſten Mann
ſtets mir nah' zu ſehen, —
wie könnt' ich die Qual beſtehen!

Brangäne.

Was wähn'ſt du Arge?
Ungeminnt? —

(Sie nähert ſich ihr wieder ſchmeichelnd und koſend.)

Wo lebte der Mann,
der dich nicht liebte?
Der Iſolde ſäh',
und in Iſolden
ſelig nicht ganz verging'?
Doch, der dir erkoren,
wär' er ſo kalt,
zög' ihn von dir
ein Zauber ab,
den böſen wüßt' ich
bald zu binden;
ihn bannte der Minne Macht.

(Mit geheimnißvoller Zutraulichkeit ganz nahe zu Iſolden.)

Kenn'ſt du der Mutter
Künſte nicht?

Wähn'ſt du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' ſie mit dir mich entſandt?

Iſolde
(düſter).

Der Mutter Rath
gemahnt mich recht;
willkommen preiſ' ich
ihre Kunſt: —
Rache für den Verrath, —
Ruh' in der Noth dem Herzen! —
Den Schrein dort bring' mir her.

Brangäne.

Er birgt, was heil dir frommt.

(Sie holt eine kleine goldene Truhe herbei, öffnet ſie, und deutet auf ihren Inhalt.)

So reihte ſie die Mutter,
die mächt'gen Zaubertränke.
Für Weh' und Wunden
Balſam hier;
für böſe Gifte
Gegen-Gift: —
den hehrſten Trank,
ich halt' ihn hier.

Iſolde.

Du irr'ſt, ich kenn' ihn beſſer;

ein ſtarkes Zeichen
ſchnitt ich ein: —
der Trank iſt's, der mir frommt.

(Sie ergreift ein Fläſchchen und zeigt es.)

Brangäne

(entſetzt zurückweichend).

Der Todestrank!

(Iſolde hat ſich vom Ruhebett erhoben, und vernimmt jetzt mit wachſendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes:)

„He! ha! ho! he!
Am Untermaſt
die Segel ein!
He! ha! ho! he!"

Iſolde.

Das deutet ſchnelle Fahrt.
Weh' mir! Nahe das Land!

(Durch die Vorhänge tritt mit Ungeſtüm Kurwenal herein.)

Kurwenal.

Auf, auf! Ihr Frauen!
Friſch und froh!
Raſch gerüſtet!
Fertig, hurtig und flink! —

(Gemeſſener.)

Und Frau Iſolden
ſollt' ich ſagen
von Held Triſtan,
meinem Herrn: —
vom Maſt der Freude Flagge,
ſie wehe luſtig in's Land;
in Marke's Königſchloſſe
mach' ſie ihr Nahen bekannt.
Drum Frau Iſolde
bät' er eilen,
für's Land ſich zu bereiten,
daß er ſie könnt' geleiten.

Iſolde

(nachdem ſie zuerſt bei der Meldung in Schauer zuſammengefahren, gefaßt und mit Würde).

Herrn Triſtan bringe
meinen Gruß,
und meld' ihm was ich ſage. —
Sollt' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu ſtehen,
nicht möcht' es nach Zucht
und Fug geſcheh'n,
empfing' ich Sühne
nicht zuvor
für ungeſühnte Schuld:
drum ſuch' er meine Huld.

(Kurwenal macht eine trotzige Gebärde. Iſolde fährt mit Steigerung fort.)

Du merke wohl
und meld' es gut! —

Nicht wollt' ich mich bereiten,
an's Land ihn zu begleiten;
nicht werd' ich zur Seit' ihm gehen,
vor König Marke zu ſtehen,
begehrte Vergeſſen
und Vergeben
nach Zucht und Fug
er nicht zuvor
für ungebüßte Schuld: —
die böt' ihm meine Huld.

Kurwenal.

Sicher wißt,
das ſag' ich ihm:
nun harrt, wie er mich hört!

(Er geht ſchnell zurück.)

—

Iſolde

(eilt auf Brangäne zu und umarmt ſie heftig).

Nun leb' wohl, Brangäne
Grüß' mir die Welt,
grüße mir Vater und Mutter!

Brangäne.

Was iſt's? Was ſinn'ſt du?

Wollteſt du flieh'n?
Wohin ſollt' ich dir folgen?

Iſolde
(ſchnell gefaßt).

Hörteſt du nicht?
Hier bleib' ich;
Triſtan will ich erwarten. —
Treu befolg'
was ich befehl':
den Sühne-Trank
rüſte ſchnell, —
du weißt, den ich dir wies.

Brangäne.

Und welchen Trank?

Iſolde
(entnimmt dem Schreine das Fläſchchen).

Dieſen Trank!
In die gold'ne Schale
gieß' ihn aus;
gefüllt faßt ſie ihn ganz.

Brangäne
(voll Grauſen das Fläſchchen empfangend).

Trau' ich dem Sinn?

Iſolde.

Sei du mir treu!

Brangäne.

Der Trank — für wen?

Iſolde.

Wer mich betrog.

Brangäne.

Triſtan?

Iſolde.

Trinke mir Sühne.

Brangäne

(zu Iſolde's Füßen ſtürzend).

Entſetzen! Schone mich Arme!

Iſolde

(heftig).

Schone du mich,
untreue Magd! —
Kenn'ſt du der Mutter
Künſte nicht?
Wähn'ſt du, die Alles
klug erwägt,
ohne Rath in fremdes Land
hätt' ſie mit dir mich entſandt?
Für Weh' und Wunden
gab ſie Balſam;
für böſe Gifte
Gegen-Gift:

für tiefſtes Weh',
für höchſtes Leid —
gab ſie den Todes-Trank.
Der Tod nun ſag' ihr Dank!

Brangäne

(kaum ihrer mächtig).

O tiefſtes Weh'!

Iſolde.

Gehorch'ſt du mir nun?

Brangäne.

O höchſtes Leid!

Iſolde.

Biſt du mir treu?

Brangäne.

Der Trank?

Kurwenal

(die Vorhänge von außen zurückſchlagend).

Herr Triſtan.

Brangäne

(erhebt ſich erſchrocken und verwirrt).

Iſolde

(ſucht mit furchtbarer Anſtrengung ſich zu faſſen).

Herr Triſtan trete nah.

(Kurwenal geht wieder zurück. Brangäne, kaum ihrer mächtig, wendet ſich in den Hintergrund. Iſolde, ihr ganzes Gefühl zur Entſcheidung zuſammenfaſſend, ſchreitet langſam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zu, auf deſſen Kopfende ſich ſtützend ſie den Blick feſt dem Eingange zuwendet.)

—

(Triſtan tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange ſtehen. — Iſolde iſt mit furchtbarer Aufregung in ſeinen Anblick verſunken. — Langes Schweigen.)

Triſtan.

Begehrt, Herrin,
was ihr wünſcht.

Iſolde.

Wüßteſt du nicht
was ich begehre,
da doch die Furcht
mir's zu erfüllen
fern meinem Blick dich hielt?

Triſtan.

Ehr-Furcht
hielt mich in Acht.

Iſolde.

Der Ehre wenig
botest du mir:
mit off'nem Hohn
verwehrtest du
Gehorsam meinem Gebot.

Triſtan.

Gehorsam einzig
hielt mich in Bann.

Iſolde.

So dankt' ich Geringes
deinem Herrn,
rieth dir sein Dienst
Un-Sitte
gegen sein eigen Gemahl?

Triſtan.

Sitte lehrt
wo ich gelebt:
zur Brautfahrt
der Brautwerber
meide fern die Braut.

Iſolde.

Aus welcher Sorg'?

Triſtan.

Fragt die Sitte!

Iſolde.

Da du ſo ſittſam,
mein Herr Triſtan,
auch einer Sitte
ſei nun gemahnt:
den Feind dir zu ſühnen,
ſoll er als Freund dich rühmen.

Triſtan.

Und welchen Feind?

Iſolde.

Frag' deine Furcht!
Blut=Schuld
ſchwebt zwiſchen uns.

Triſtan.

Die ward geſühnt.

Iſolde.

Nicht zwiſchen uns.

Triſtan.

Im off'nen Feld
vor allem Volk
ward Ur=Fehde geſchworen.

Iſolde.

Nicht da war's,

wo ich Tantris barg,
wo Triſtan mir verfiel.
Da ſtand er herrlich,
hehr und heil;
doch was er ſchwur,
das ſchwur ich nicht: —
zu ſchweigen hatt' ich gelernt.
Da in ſtiller Kammer
krank er lag,
mit dem Schwerte ſtumm
ich vor ihm ſtund,
ſchwieg — da mein Mund,
bannt' — ich meine Hand,
doch was einſt mit Hand
und Mund ich gelobt,
das ſchwur ich ſchweigend zu halten.
Nun will ich des Eides walten.

Triſtan.

Was ſchwurt ihr, Frau?

Iſolde.

Rache für Morold.

Triſtan.

Müh't euch die?

Iſolde.

Wag'ſt du mir Hohn? —
Angelobt war er mir,

der hehre Irenheld;
ſeine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit.
Da er gefallen,
fiel meine Ehr';
in des Herzens Schwere
ſchwur ich den Eid,
würd' ein Mann den Mord nicht ſühnen,
wollt' ich Magd mich deſſ' erkühnen. —
Siech und matt
in meiner Macht,
warum ich dich da nicht ſchlug,
das ſag' dir mit leichtem Fug: —
ich pflag des Wunden,
daß den heil Geſunden
rächend ſchlüge der Mann,
der Iſolden ihn abgewann. —
Dein Loos nun ſelber
magſt du dir ſagen:
da die Männer ſich all' ihm vertragen,
wer muß nun Triſtan ſchlagen?

Triſtan
(bleich und düſter).

War Morold dir ſo werth,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es ſicher und feſt,
daß du nicht dir's entfallen läſſ'ſt.
(Er reicht ihr ſein Schwert hin.)

Iſolde.

Wie ſorgt' ich ſchlecht

um deinen Herrn;
was würde König
Marke ſagen,
erſchlüg' ich ihm
den beſten Knecht,
der Kron' und Land ihm gewann,
den allertreu'ſten Mann?
Dünkt dich ſo wenig
was er dir dankt,
bring'ſt du die Irin
ihm als Braut,
daß er nicht ſchölte,
ſchlüg' ich den Werber,
der Urfehde-Pfand
ſo treu ihm liefert zur Hand? —
Wahre dein Schwert!
Da einſt ich's ſchwang,
als mir die Rache
im Buſen rang,
als dein meſſender Blick
mein Bild ſich ſtahl,
ob ich Herrn Marke
taug' als Gemahl:
das Schwert — da ließ ich's ſinken.
Nun laſſ' uns Sühne trinken!

(Sie winkt Brangäne. Dieſe ſchaudert zuſammen, ſchwankt und zögert in ihrer Bewegung. Iſolde treibt ſie durch geſteigerte Gebärde an. Als Brangäne zur Bereitung des Trankes ſich anläßt, vernimmt man den Ruf des

Schiffsvolkes

von außen).

Ho! he! ha! he!

Am Obermast
die Segel ein!
Ho! he! ha! he!

Tristan

(aus finsterem Brüten auffahrend).

Wo sind wir?

Isolde.

Hart am Ziel.
Tristan, gewinn' ich Sühne?
Was hast du mir zu sagen?

Tristan

(düster).

Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
fass' ich was sie verschwieg,
verschweig' ich was sie nicht faßt.

Isolde.

Dein Schweigen fass' ich,
weich'st du mir aus.
Weigerst du Sühne mir?

(Neue Schiffsrufe. Auf Isolde's ungeduldigen Wink reicht Brangäne ihr die gefüllte Trinkschale.)

Isolde

(mit dem Becher zu Tristan tretend, der ihr starr in die Augen blickt).

Du hör'st den Ruf?

Wir ſind am Ziel:
in kurzer Friſt
ſteh'n wir —
(mit leiſem Hohne)
vor König Marke.
Geleiteſt du mich,
dünkt dich nicht lieb,
darfſt du ſo ihm ſagen?
„Mein Herr und Ohm,
ſieh' die dir an!
Ein ſanft'res Weib
gewänn'ſt du nie.
Ihren Angelobten
erſchlug ich ihr einſt,
ſein Haupt ſandt' ich ihr heim;
die Wunde, die
ſeine Wehr mir ſchuf,
die hat ſie hold geheilt;
mein Leben lag
in ihrer Macht,
das ſchenkte mir
die milde Magd,
und ihres Landes
Schand' und Schmach,
die gab ſie mit darein, —
dein Eh'gemahl zu ſein.
So guter Gaben
holden Dank
ſchuf mir ein ſüßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

Schiffsruf

(außen).

Auf das Tau!
Anker ab!

Triſtan

(wild auffahrend).

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Maſt!

(Er entreißt Iſolden ungeſtüm die Trinkſchale.)

Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künſte
Wunderkraft:
den Balſam nützt' ich,
den ſie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' geneſe!
Und achte auch
des Sühne-Eid's,
den ich zum Dank dir ſage. —
Triſtan's Ehre —
höchſte Treu':
Triſtan's Elend —
kühnſter Trotz.
Trug des Herzens;
Traum der Ahnung:
ew'ger Trauer
einz'ger Troſt,

Vergeſſens güt'ger Trank!
Dich trink' ich ſonder Wank.

(Er ſetzt an und trinkt.)

Iſolde.

Betrug auch hier?
Mein die Hälfte!

(Sie entwindet ihm den Becher.)

Verräther, ich trink' ſie dir!

(Sie trinkt. Dann wirft ſie die Schale fort. — Beide, von Schauer erfaßt, blicken ſich mit höchſter Aufregung, doch mit ſtarrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesgluth weicht. — Zittern ergreift ſie. Sie faſſen ſich krampfhaft an das Herz, — und führen die Hand wieder an die Stirn. — Dann ſuchen ſie ſich wieder mit dem Blicke, ſenken ihn verwirrt, und heften ihn von Neuem mit ſteigender Sehnſucht auf einander.)

Iſolde
(mit bebender Stimme).
Triſtan!

Triſtan
(überſtrömend).
Iſolde!

Iſolde
(an ſeine Bruſt ſinkend).
Treuloſer Holder!

Triſtan
(mit Gluth ſie umfaſſend).
Seligſte Frau!

(Sie verbleiben in ſtummer Umarmung.)

Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, von außen auf dem Schiffe den Ruf der

Männer:

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Brangäne

(die, mit abgewandtem Gesicht, voll Verwirrung und Schauder sich über den Bord gelehnt hatte, wendet sich jetzt dem Anblick des in Liebesumarmung versunkenen Paares zu, und stürzt händeringend, voll Verzweiflung, in den Vordergrund).

Wehe! Wehe!
Unabwendbar
ewige Noth
für kurzen Tod!
Thör'ger Treue
trugvolles Werk
blüht nun jammernd empor!

(Tristan und Isolde fahren verwirrt aus der Umarmung auf.)

Tristan.

Was träumte mir
von Tristan's Ehre?

Isolde.

Was träumte mir
von Isolde's Schmach?

Tristan.

Du mir verloren?

Iſolde.

Du mich verſtoßen?

Triſtan.

Trügenden Zaubers
tückiſche Liſt!

Iſolde.

Thörigen Zürnens
eitles Dräu'n!

Triſtan.

Iſolde!

Iſolde.

Triſtan!
Trauteſter Mann!

Triſtan.

Süßeſte Maid!

Beide.

Wie ſich die Herzen
wogend erheben!
Wie alle Sinne
wonnig erbeben!
Sehnender Minne
ſchwellendes Blühen,
ſchmachtender Liebe

ſeliges Glühen!
Jach in der Bruſt
jauchzende Luſt!
Iſolde! Triſtan!
Triſtan! Iſolde!
Welten-entronnen
du mir gewonnen!
Du mir einzig bewußt,
höchſte Liebes-Luſt!

(Die Vorhänge werden weit auseinander geriſſen. Das ganze Schiff iſt von Rittern und Schiffsleuten erfüllt, die jubelnd über Bord winken, dem Ufer zu, das man, mit einer hohen Felſenburg gekrönt, nahe erblickt.)

Brangäne

(zu den Frauen, die auf ihren Wink aus dem Schiffsraum heraufſteigen).

Schnell den Mantel,
den Königsſchmuck!

(Zwiſchen Triſtan und Iſolde ſtürzend.)

Unſel'ge! Auf!
Hört wo wir ſind.

(Sie legt Iſolden, die es nicht gewahrt, den Mantel um.)

(Trompeten und Poſaunen, vom Lande her, immer deutlicher.)

Alle Männer.

Heil! Heil!
König Marke!
König Marke Heil!

Kurwenal

(lebhaft herantretend).

Heil Triſtan!

Glücklicher Held! —
Mit reichem Hofgeſinde
dort auf Nachen
naht Herr Marke.
Hei! wie die Fahrt ihn freut,
daß er die Braut ſich freit!

Triſtan
(in Verwirrung aufblickend).
Wer naht?

Kurwenal.
Der König.

Triſtan.
Welcher König?

Die Männer.
Heil! König Marke

Triſtan.
Marke? Was will er?
(Er ſtarrt wie ſinnlos nach dem Lande.)

Iſolde
(in Verwirrung, zu Brangäne).
Was iſt? Brangäne!
Ha! Welcher Ruf?

Brangäne.

Iſolde! Herrin!
Faſſung nur heut'!

Iſolde.

Wo bin ich? Leb' ich?
Ha, welcher Trank?

Brangäne
(verzweiflungsvoll).

Der Liebestrank.

Iſolde
(ſtarrt entſetzt auf Triſtan).

Triſtan!

Triſtan.

Iſolde!

Iſolde.

Muß ich leben?
(Sie ſtürzt ohnmächtig an ſeine Bruſt.)

Brangäne
(zu den Frauen).

Helft der Herrin!

Triſtan.

O Wonne voller Tücke!
O Trug-geweihtes Glücke!

Die Männer.

Heil dem König!
Kornwall Heil!

(Leute ſind über Bord geſtiegen, andere haben eine Brücke ausgelegt, und die Haltung Aller deutet auf die ſoeben bevorſtehende Ankunft der Erwarteten, als der Vorhang ſchnell fällt.)

Zweiter Aufzug.

(Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Iſolde's, zu welchem, ſeitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. Helle, anmuthige Sommernacht. An der geöffneten Thüre iſt eine brennende Fackel aufgeſteckt.)

(Jagdgetön. Brangäne, auf den Stufen am Gemache, ſpäht dem immer entfernter vernehmbaren Jagdtroſſe nach. Zu ihr tritt aus dem Gemache, feurig bewegt, Iſolde.)

Iſolde.

Hör'ſt du ſie noch?
Mir ſchwand ſchon fern der Klang.

Brangäne.

Noch ſind ſie nah':
deutlich tönt's da her.

Iſolde
(lauſchend).

Sorgende Furcht
beirrt dein Ohr;
dich täuſcht des Laubes

säuſelnd Getön',
das lachend ſchüttelt der Wind.

Brangäne.

Dich täuſcht deines Wunſches
Ungeſtüm,
zu vernehmen was du wähn'ſt: —
ich höre der Hörner Schall.

Iſolde
(wieder lauſchend).

Nicht Hörnerſchall
tönt ſo hold;
des Quelles ſanft
rieſelnde Welle
rauſcht ſo wonnig da her:
wie hört' ich ſie,
tos'ten noch Hörner?
Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in ſchweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah' dir ſchallten,
willſt du ihn fern mir halten?

Brangäne.

Der deiner harrt —
o hör' mein Warnen! —
deſſ' harren Späher zur Nacht.
Weil du erblindet,
wähn'ſt du den Blick

der Welt erblödet für euch? —
Da dort an Schiffes Bord
von Triſtan's bebender Hand
die bleiche Braut,
kaum ihrer mächtig,
König Marke empfing, —
als Alles verwirrt
auf die Wankende,
der güt'ge König,
mild beſorgt,
die Mühen der langen Fahrt, ſah
die du litteſt, laut beklagt':
ein Einz'ger war's —
ich achtet' es wohl —
der nur Triſtan faßt' in's Auge;
mit böslicher Liſt
lauerndem Blick
ſucht' er in ſeiner Miene
zu finden, was ihm diene.
Tückiſch lauſchend
treff' ich ihn oft:
der heimlich euch umgarnt,
vor Melot ſeid gewarnt.

Iſolde.

Mein'ſt du Herrn Melot?
O wie du dich trüg'ſt!
Iſt er nicht Triſtan's
treu'ſter Freund?
Muß mein Trauter mich meiden,
Dann weilt er bei Melot allein.

Brangäne.

Was mir ihn verdächtig,
macht dir ihn theuer.
Von Triſtan zu Marke
iſt Melot's Weg;
dort ſä't er üble Saat.
Die heut' im Rath
dieß nächtliche Jagen
ſo eilig ſchnell beſchloſſen,
einem edlern Wild,
als dein Wähnen meint,
gilt ihre Jägers-Liſt.

Iſolde.

Dem Freunde zu lieb
erfand dieſe Liſt
aus Mit-Leid
Melot der Freund:
nun willſt du den Treuen ſchelten?
Beſſer als du
ſorgt er für mich;
ihm öffnet er,
was du mir ſperr'ſt:
o ſpar' mir des Zögerns Noth!
Das Zeichen, Brangäne!
o gieb das Zeichen!
Löſche des Lichtes
letzten Schein!
Daß ganz ſie ſich neige,
winke der Nacht!
Schon goß ſie ihr Schweigen

durch Hain und Haus;
ſchon füllt ſie das Herz
mit wonnigem Graus:
o löſche das Licht nun aus!
Löſche den ſcheuchenden Schein!
Laſſ' meinen Liebſten ein!

Brangäne.

O laſſ' die warnende Zünde!
Die Gefahr laſſ' ſie dir zeigen! —
O wehe! Wehe!
Ach mir Armen!
Des unſel'gen Trank's!
Daß ich untreu
einmal nur
der Herrin Willen trog!
Gehorcht' ich taub und blind,
dein — Werk
war dann der Tod:
doch deine Schmach,
deine ſchmählichſte Noth,
mein — Werk
muß ich Schuld'ge ſie wiſſen!

Iſolde.

Dein — Werk?
O thör'ge Magd!
Frau Minne kennteſt du nicht?
Nicht ihrer Wunder Macht?
Des kühnſten Muthes
Königin,

des Welten-Werdens
Walterin,
Leben und Tod
ſind ihr unterthan,
die ſie webt aus Luſt und Leid,
in Liebe wandelnd den Neid.
Des Todes Werk
nahm ich's vermeſſen zur Hand,
Frau Minne hat
meiner Macht es entwandt:
die Todgeweihte
nahm ſie in Pfand,
faßte das Werk
in ihre Hand;
wie ſie es wendet,
wie ſie es endet,
was ſie mir kühret,
wohin mich führet,
ihr ward ich zu eigen: —
nun laſſ' mich gehorſam zeigen!

Brangäne.

Und mußte der Minne
tückiſcher Trank
des Sinnes Licht dir verlöſchen;
darfſt du nicht ſehen,
wenn ich dich warne:
nur heute hör',
o hör' mein Flehen!
Der Gefahr leuchtendes Licht —

nur heute! heut'! —
die Fackel dort löſche nicht!

Iſolde

(auf die Fackel zueilend und ſie erfaſſend).

Die im Buſen mir
die Gluth entfacht,
die mir das Herze
brennen macht,
die mir als Tag
der Seele lacht,
Frau Minne will,
es werde Nacht,
daß hell ſie dorten leuchte,
wo ſie dein Licht verſcheuchte. —
Zur Warte du!
Dort wache treu.
Die Leuchte —
wär's meines Lebens Licht, —
lachend
ſie zu löſchen zag' ich nicht.

(Sie hat die Fackel herabgenommen und verlöſcht ſie am Boden. Brangäne wendet ſich beſtürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu erſteigen, wo ſie langſam verſchwindet.)

(Iſolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß ſie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungeduldige, höchſte Spannung. — Triſtan ſtürzt herein; ſie fliegt ihm mit einem Freudenſchrei entgegen. Glühende Umarmung.)

Triſtan.

Iſolde! Geliebte!

Iſolde.

Triſtan! Geliebter!

Beide.

Biſt du mein?
Hab' ich dich wieder?
Darf ich dich faſſen?
Kann ich mir trauen?
Endlich! Endlich!
An meiner Bruſt!
Fühl' ich dich wirklich?
Biſt du es ſelbſt?
Dieß deine Augen?
Dieß dein Mund?
Hier deine Hand?
Hier dein Herz?
Bin ich's? Biſt du's?
Halt' ich dich feſt?
Iſt es kein Trug?
Iſt es kein Traum?
O Wonne der Seele!
O ſüße, hehrſte,
kühnſte, ſchönſte,
ſeligſte Luſt!

Ohne Gleiche!
Überreiche!
Überſelig!
Ewig! Ewig!
Ungeahnte,
nie gekannte,
überſchwänglich
hoch erhab'ne!
Freude-Jauchzen!
Luſt-Entzücken!
Himmel-höchſtes
Welt-Entrücken!
Mein Triſtan!
Mein Iſolde!
Triſtan!
Iſolde!
Mein und dein!
Immer ein!
Ewig, ewig ein!

Iſolde.

Wie lange fern!
Wie fern ſo lang'!

Triſtan.

Wie weit ſo nah'!
So nah' wie weit!

Iſolde.

O Freundesfeindin,
böſe Ferne!

O träger Zeiten
zögernde Länge!

Triſtan.

O Weit' und Nähe,
hart entzweite!
Holde Nähe,
öde Weite!

Iſolde.

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

Triſtan.

Das Licht! Das Licht!
O dieſes Licht!
Wie lang' verloſch es nicht!
Die Sonne ſank,
der Tag verging;
doch ſeinen Neid
erſtickt' er nicht:
ſein ſcheuchend Zeichen
zündet er an,
und ſteckt's an der Liebſten Thüre,
daß nicht ich zu ihr führe.

Iſolde.

Doch der Liebſten Hand
löſchte das Licht.
Weſſ' die Magd ſich wehrte,

ſcheut' ich mich nicht:
in Frau Minne's Macht und Schutz
bot ich dem Tage Trutz.

Triſtan.

Dem Tag! Dem Tag!
Dem tückiſchen Tage,
dem härteſten Feinde
Haß und Klage!
Wie du das Licht,
o könnt' ich die Leuchte,
der Liebe Leiden zu rächen,
dem frechen Tage verlöſchen!
Giebt's eine Noth,
giebt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit ſeinem Schein?
Selbſt in der Nacht
dämmernder Pracht
hegt ihn Liebchen am Haus,
ſtreckt mir drohend ihn aus.

Iſolde.

Hegt' ihn die Liebſte
am eig'nen Haus,
im eig'nen Herzen
hell und kraus
hegt' ihn trotzig
einſt mein Trauter,
Triſtan, der mich betrog.
War's nicht der Tag,

der aus ihm log,
als er nach Irland
werbend zog,
für Marke mich zu frei'n,
dem Tod die Treue zu weih'n?

Triſtan.

Der Tag! Der Tag,
der dich umgliß,
dahin, wo ſie
der Sonne glich,
in hehrſter Ehren
Glanz und Licht
Iſolde mir entrückt'!
Was mir das Auge
ſo entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt':
in lichten Tages Schein,
wie war Iſolde mein?

Iſolde.

War ſie nicht dein,
die dich erkor,
was log der böſe
Tag dir vor,
daß, die für dich beſchieden,
die Traute du verrietheſt?

Triſtan.

Was dich umgliß

mit hehrer Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an ſie mein Herz zu hangen,
hielt mich der Wahn gefangen.
Die mit des Schimmers
hellſtem Schein
mir Haupt und Scheitel
licht beſchien,
der Welten-Ehren
Tages-Sonne,
mit ihrer Strahlen
eitler Wonne,
durch Haupt und Scheitel
drang mir ein,
bis in des Herzens
tiefſten Schrein.
Was dort in keuſcher Nacht
dunkel verſchloſſen wacht',
was ohne Wiſſ' und Wahn
ich dämmernd dort empfah'n,
ein Bild, das meine Augen
zu ſchau'n ſich nicht getrauten, —
von des Tages Schein betroffen
lag mir's da ſchimmernd offen.
Was mir ſo rühmlich
ſchien und hehr,
das rühmt' ich hell
vor allem Heer:
vor allem Volke
pries ich laut
der Erde ſchönſte

Königs-Braut.
Dem Neid, den mir
der Tag erweckt,
dem Eifer, den
mein Glücke ſchreckt',
der Misgunſt, die mir Ehren
und Ruhm begann zu ſchweren,
denen bot ich Trotz,
und treu beſchloß,
um Ehr' und Ruhm zu wahren,
nach Irland ich zu fahren.

Iſolde.

O eitler Tages-Knecht! —
Getäuſcht von ihm,
der dich getäuſcht,
wie mußt' ich liebend
um dich leiden,
den, in des Tages
falſchem Prangen,
von ſeines Gleißens
Trug umfangen,
dort, wo ihn Liebe
heiß umfaßte,
im tiefſten Herzen
hell ich haßte! —
Ach, in des Herzens Grunde
wie ſchmerzte tief die Wunde!
Den dort ich heimlich barg,
wie dünkt' er mich ſo arg,
wenn in des Tages Scheine

der treu gehegte Eine
der Liebe Blicken ſchwand,
als Feind nur vor mir ſtand.
Das als Verräther
dich mir wies,
dem Licht des Tages
wollt' ich entflieh'n,
dorthin in die Nacht
dich mit mir zieh'n,
wo der Täuſchung Ende
mein Herz mir verhieß,
wo des Trug's geahnter
Wahn zerrinne:
dort dir zu trinken
ew'ge Minne,
mit mir — dich im Verein
wollt' ich dem Tode weih'n.

Triſtan.

In deiner Hand
den ſüßen Tod,
als ich ihn erkannt
den ſie mir bot;
als mir die Ahnung
hehr und gewiß
zeigte, was mir
die Sühne verhieß:
da erdämmerte mild
erhab'ner Macht
im Buſen mir die Nacht;
mein Tag war da vollbracht.

Iſolde.

Doch ach! Dich täuſchte
der falſche Trank,
daß dir von Neuem
die Nacht verſank;
dem einzig am Tode lag,
den gab er wieder dem Tag.

Triſtan.

O Heil dem Tranke!
Heil ſeinem Saft!
Heil ſeines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Thor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erſchloß,
darin ſonſt ich nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
ſcheucht' er des Tages
täuſchenden Schein,
daß nacht-ſichtig mein Auge
wahr es zu ſehen tauge.

Iſolde.

Doch es rächte ſich
der verſcheuchte Tag;
mit deinen Sünden
Rath's er pflag:

was dir gezeigt
die dämmernde Nacht,
an des Tag-Geſtirnes
Königs-Macht
mußteſt du's übergeben,
um einſam
in öder Pracht
ſchimmernd dort zu leben. —
Wie ertrug ich's nur?
Wie ertrag' ich's noch?

Triſtan.

O! nun waren wir
Nacht-geweihte:
der tückiſche Tag,
der Neid-bereite,
trennen konnt' uns ſein Trug,
doch nicht mehr täuſchen ſein Lug.
Seine eitle Pracht,
ſeinen prahlenden Schein
verlacht, wem die Nacht
den Blick geweih't:
ſeines flackernden Lichtes
flüchtige Blitze
blenden nicht mehr
unſ're Blicke.
Wer des Todes Nacht
liebend erſchau't,
wem ſie ihr tief
Geheimniß vertraut,
des Tages Lügen,

Ruhm und Ehr',
Macht und Gewinn,
ſo ſchimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
ſind ſie vor dem zerſponnen.
Selbſt um der Treu'
und Freundſchaft Wahn
dem treu'ſten Freunde
iſt's gethan,
der in der Liebe
Nacht geſchaut,
dem ſie ihr tief
Geheimniß vertraut.
In des Tages eitlem Wähnen
bleibt ihm ein einzig Sehnen,
das Sehnen hin
zur heil'gen Nacht,
wo ur-ewig,
einzig wahr
Liebes-Wonne ihm lacht.

Beide

(zu immer innigerer Umarmung auf einer Blumenbank ſich niederlaſſend).

O ſink' hernieder,
Nacht der Liebe,
gieb Vergeſſen
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schooß,
löſe von
der Welt mich los!

Verloſchen nun
die letzte Leuchte;
was wir dachten,
was uns däuchte,
all' Gedenken,
all' Gemahnen,
heil'ger Dämm'rung
hehres Ahnen
löſcht des Wähnens Graus
Welt-erlöſend aus.
Barg im Buſen
uns ſich die Sonne,
leuchten lachend
Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber
ſanft umſponnen,
vor deinen Augen
ſüß zerronnen,
Herz an Herz dir,
Mund an Mund,
Eines Athems
einiger Bund; —
bricht mein Blick ſich
wonn'-erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
die mir der Tag
trügend erhellt,
zu täuſchendem Wahn
entgegengeſtellt,
ſelbſt — dann
bin ich die Welt,

liebe-heiligſtes Leben,
wonne-hehrſtes Weben,
nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunſch.

(Mit zurückgeſenkten Häuptern lange ſchweigende Umarmung Beider.)

Brangäne
(unſichtbar, von der Höhe der Zinne).

Einſam wachend
in der Nacht,
wem der Traum
der Liebe lacht,
hab' der Einen
Ruf in Acht,
die den Schläfern
Schlimmes ahnt,
bange zum
Erwachen mahnt.
Habet Acht!
Habet Acht!
Bald entweicht die Nacht.

Iſolde
(leiſe).

Lauſch', Geliebter!

Triſtan
(ebenſo).

Laſſ' mich ſterben!

Iſolde.

Neid'ſche Wache!

Triſtan.

Nie erwachen!

Iſolde.

Doch der Tag
muß Triſtan wecken?

Triſtan.

Laſſ' den Tag
dem Tode weichen!

Iſolde.

Tag und Tod
mit gleichen Streichen
ſollten unſ're
Lieb' erreichen?

Triſtan.

Unſ're Liebe?
Triſtan's Liebe?
Dein' und mein',
Iſolde's Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je ſie weichen?
Stünd' er vor mir,
der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib

und Leben bedroht', —
die ich der Liebe
ſo willig laſſe! —
wie wär' ſeinen Streichen
die Liebe ſelbſt zu erreichen?
Stürb' ich nun ihr,
der ſo gern ich ſterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir ſterben?
Die ewig lebende
mit mir enden?
Doch, ſtürbe nie ſeine Liebe,
wie ſtürbe dann Triſtan
ſeiner Liebe?

Iſolde.

Doch unſ're Liebe,
heißt ſie nicht Triſtan
und — Iſolde?
Dieß ſüße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Triſtan ſtürb',
zerſtört' es nicht der Tod?

Triſtan.

Was ſtürbe dem Tod,
als was uns ſtört,
was Triſtan wehrt
Iſolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Iſolde.

Doch das Wörtlein: und,
wär' es zerſtört,
wie anders als
mit Iſolde's eig'nem Leben
wär' Triſtan der Tod gegeben?

Triſtan.

So ſtarben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Bangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns ſelbſt gegeben
der Liebe nur zu leben.

Iſolde.

So ſtürben wir,
um ungetrennt —

Triſtan.

Ewig einig —

Iſolde.

Ohne End' —

Triſtan.

Ohn' Erwachen —

Iſolde.

Ohne Bangen —

Triſtan.

Namenlos
in Lieb' umfangen —

Iſolde.

Ganz uns ſelbſt gegeben,
der Liebe nur zu leben?

Brangäne
(wie vorher).

Habet Acht!
Habet Acht!
Schon weicht dem Tag die Nacht.

Triſtan.

Soll ich lauſchen?

Iſolde.

Laſſ' mich ſterben!

Triſtan.

Muß ich wachen?

Iſolde.

Nie erwachen!

Triſtan.

Soll der Tag
noch Triſtan wecken?

Iſolde.

Laſſ' den Tag
dem Tode weichen!

Triſtan.

Soll der Tod
mit ſeinen Streichen
ewig uns
den Tag verſcheuchen?

Iſolde.

Der uns vereint,
den ich dir bot,
laſſ' ihm uns weih'n,
dem ſüßen Tod!
Mußte er uns
das eine Thor,
an dem wir ſtanden, verſchließen;
zu der rechten Thür',
die uns Minne erkor,
hat ſie den Weg nun gewieſen.

Triſtan.

Des Tages Dräuen
trotzten wir ſo?

Iſolde.

Seinem Trug ewig zu flieh'n.

Triſtan.

Sein dämmernder Schein
verſcheuchte uns nie?

Iſolde.

Ewig währ' uns die Nacht!

Beide.

O ſüße Nacht!
Ew'ge Nacht!
Hehr erhab'ne,
Liebes-Nacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie — wär' ohne Bangen
aus dir er je erwacht?
Nun banne das Bangen,
holder Tod,
ſehnend verlangter
Liebes-Tod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Noth befreit.
Wie es faſſen?
Wie ſie laſſen,
dieſe Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage

Trennungs-Klage?
Ohne Wähnen
ſanftes Sehnen,
ohne Bangen
ſüß Verlangen;
ohne Wehen
hehr Vergehen,
ohne Schmachten
hold Umnachten;
ohne Scheiden,
ohne Meiden,
traut allein,
ewig heim,
in ungemeſſ'nen Räumen
überſel'ges Träumen.
Du Iſolde,
Triſtan ich,
nicht mehr Triſtan,
nicht Iſolde;
ohne Nennen,
ohne Trennen,
neu Erkennen,
neu Entbrennen;
endlos ewig
ein-bewußt:
heiß erglühter Bruſt
höchſte Liebes-Luſt!

(Man hört einen Schrei Brangäne's, zugleich Waffengeklirr. — Kurwenal ſtürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, herein.)

Kurwenal.

Rette dich, Triſtan!

(Unmittelbar folgen ihm, heftig und raſch, Marke, Melot und mehrere Hofleute, die den Liebenden gegenüber zur Seite anhalten, und in verſchiedener Bewegung die Augen auf ſie heften. Brangäne kommt zugleich von der Zinne herab, und ſtürzt auf Iſolde zu. Dieſe, von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt ſich mit abgewandtem Geſichte auf die Blumenbank. Triſtan, in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, ſtreckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, ſo daß er Iſolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt. In dieſer Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den ſtarren Blick auf die Männer gerichtet. — Morgendämmerung.)

Triſtan

(nach längerem Schweigen).

Der öde Tag —
zum letzten Mal!

Melot

(zu Marke, der in ſprachloſer Erſchütterung ſteht).

Das ſollſt du, Herr, mir ſagen,
ob ich ihn recht verklagt?
Das dir zum Pfand ich gab,
ob ich mein Haupt gewahrt?
Ich zeigt' ihn dir
in off'ner That:
Namen und Ehr'
hab' ich getreu
vor Schande dir bewahrt.

Marke

(mit zitternder Stimme).

Thateſt du's wirklich?
Wähn'ſt du das? —

Sieh' ihn dort,
den Treu'ſten aller Treuen;
blick' auf ihn,
den freundlichſten der Freunde:
ſeiner Treue
frei'ſte That
traf mein Herz
mit feindlichſtem Verrath.
Trog mich Triſtan,
ſollt' ich hoffen,
was ſein Trügen
mir getroffen,
ſei durch Melot's Rath
redlich mir bewahrt?

Triſtan

(krampfhaft heftig).

Tags-Geſpenſter!
Morgen-Träume —
täuſchend und wüſt —
entſchwebt, entweicht!

Marke

(mit tiefer Ergriffenheit).

Mir — dieß?
Dieß —, Triſtan, — mir? —
Wohin nun Treue,
da Triſtan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und ächte Art,
da aller Ehren Hort,

da Triſtan ſie verlor?
Die Triſtan ſich
zum Schild erkor,
wohin iſt Tugend
nun entfloh'n,
da meinen Freund ſie flieht?
da Triſtan mich verrieth?

(Schweigen. — Triſtan ſenkt langſam den Blick zu Boden; in ſeinen Mienen iſt, während Marke fortfährt, zunehmende Trauer zu leſen.)

Wozu die Dienſte
ohne Zahl,
der Ehren Ruhm,
der Größe Macht,
die Marken du gewann'ſt,
mußt' Ehr' und Ruhm,
Größe und Macht,
mußte die Dienſte
ohne Zahl
dir Marke's Schmach bezahlen?
Dünkte zu wenig
dich ſein Dank,
daß was du erworben,
Ruhm und Reich,
er zu Erb' und Eigen dir gab?
Dem kinderlos einſt
ſchwand ſein Weib,
ſo liebt' er dich,
daß nie auf's Neu'
ſich Marke wollt' vermählen.
Da alles Volk
zu Hof und Land
mit Bitt' und Dräuen

in ihn drang,
die Königin dem Reiche,
die Gattin ſich zu kieſen;
da ſelber du
den Ohm beſchwor'ſt,
des Hofes Wunſch,
des Landes Willen
gütlich zu erfüllen:
in Wehr gegen Hof und Land,
in Wehr ſelbſt gegen dich,
mit Güt' und Liſt
weigert' er ſich,
bis, Triſtan, du ihm drohteſt
für immer zu meiden
Hof und Land,
würdeſt du ſelber
nicht entſandt,
dem König die Braut zu frei'n.
Da ließ er's denn ſo ſein. —
Dieß wunderhehre Weib,
das mir dein Muth erwarb,
wer durft' es ſehen,
wer es kennen,
wer mit Stolze
ſein es nennen,
ohne ſelig ſich zu preiſen?
Der mein Wille
nie zu nahen wagte,
der mein Wunſch
Ehrfurcht-ſcheu entſagte,
die ſo herrlich
hold erhaben

mir die Seele
mußte laben,
trotz — Feind und Gefahr,
die fürſtliche Braut
brachteſt du mir dar.
Nun, da durch ſolchen
Beſitz mein Herz
du fühlſamer ſchuf'ſt
als ſonſt dem Schmerz,
dort wo am weichſten
zart und offen,
würd' es getroffen,
nie zu hoffen,
daß je ich könne geſunden, —
warum ſo ſehrend
Un-ſeliger,
dort — nun mich verwunden?
Dort mit der Waffe
quälendem Gift,
das Sinn und Hirn
mir ſengend verſehrt;
das mir dem Freund
die Treue verwehrt,
mein off'nes Herz
erfüllt mit Verdacht,
daß ich nun heimlich
in dunkler Nacht
den Freund lauſchend beſchleiche,
meiner Ehren End' erreiche?
Die kein Himmel erlöſt,
warum — mir dieſe Hölle?
Die kein Elend ſühnt,

warum — mir dieſe Schmach?
Den unerforſchlich
furchtbar tief
geheimnißvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?

Triſtan
(das Auge mitleidig zu Marke erhebend).
O König, das —
kann ich dir nicht ſagen;
und was du fräg'ſt,
das kannſt du nie erfahren. —
(Er wendet ſich ſeitwärts zu Iſolde, welche die Augen ſehnſüchtig zu ihm aufgeſchlagen hat.)
Wohin nun Triſtan ſcheidet,
willſt du, Iſold', ihm folgen?
Dem Land, das Triſtan meint,
der Sonne Licht nicht ſcheint:
es iſt das dunkel
nächt'ge Land,
daraus die Mutter
einſt mich ſandt',
als, den im Tode
ſie empfangen,
im Tod' ſie ließ
zum Licht gelangen.
Was, da ſie mich gebar,
ihr Liebesberge war,
das Wunderreich der Nacht,
aus der ich einſt erwacht, —
das bietet dir Triſtan,
dahin geht er voran.
Ob ſie ihm folge

treu und hold,
das ſag' ihm nun Iſold'.

Iſolde.

Da für ein fremdes Land
der Freund ſie einſtens warb,
dem Un=holden
treu und hold,
mußt' Iſolde folgen.
Nun führ'ſt du in dein Eigen,
dein Erbe mir zu zeigen;
wie flöh' ich wohl das Land,
das alle Welt umſpannt?
Wo Triſtan's Haus und Heim,
da kehr' Iſolde ein:
auf dem ſie folge
treu und hold,
den Weg nun zeig' Iſold'!
(Triſtan küßt ſie ſanft auf die Stirn.)

Melot
(wüthend auffahrend).

Verräther! Ha!
Zur Rache, König!
Duldeſt du dieſe Schmach?

Triſtan
(zieht ſein Schwert und wendet ſich ſchnell um).

Wer wagt ſein Leben an das meine?
(Er heftet den Blick auf Melot.)
Mein Freund war der;
er minnte mich hoch und theuer:

um Ehr' und Ruhm
mir war er beſorgt wie Keiner.
Zum Übermuth
trieb er mein Herz:
die Schaar führt' er,
die mich gedrängt,
Ehr' und Ruhm mir zu mehren,
dem König dich zu vermählen. —
Dein Blick, Iſolde,
blendet' auch ihn:
aus Eifer verrieth
mich der Freund
dem König, den ich verrieth. —
Wehr' dich, Melot!

(Er dringt auf ihn ein; als Melot ihm das Schwert entgegenſtreckt, läßt Triſtan das ſeinige fallen und ſinkt verwundet in Kurwenal's Arme. Iſolde ſtürzt ſich an ſeine Bruſt. Marke hält Melot zurück. — Der Vorhang fällt ſchnell.)

Dritter Aufzug.

(Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgthor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen.)

(Im Vordergrunde, an der inneren Seite, liegt, unter dem Schatten einer großen Linde, Tristan, auf einem Ruhebette schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt, und sorgsam seinem Athem lauschend. — Von der Außenseite her hört man, beim Aufziehen des Vorhanges, einen Hirtenreigen, sehnsüchtig und traurig auf einer Schalmei geblasen. Endlich erscheint der Hirt selbst über der Mauerbrüstung mit dem Oberleibe, und blickt theilnehmend herein.)

Hirt

(leise).

Kurwenal! He! —
Sag' Kurwenal! —
Hör' dort, Freund!

(Da Kurwenal das Haupt nach ihm wendet.)

Wacht er noch nicht?

Kurwenal

(ſchüttelt traurig mit dem Kopf).

Erwachte er,
wär's doch nur
um für immer zu verſcheiden,
erſchien zuvor
die Ärztin nicht,
die einz'ge, die uns hilft.
Sah'ſt du noch nichts?
Kein Schiff noch auf der See? —

Hirt.

Eine and're Weiſe
hörteſt du dann,
ſo luſtig wie ich ſie kann.
Nun ſag' auch ehrlich,
alter Freund:
was hat's mit unſ'rem Herrn?

Kurwenal.

Laſſ' die Frage; —
du kannſt's doch nie erfahren. —
Eifrig ſpäh',
und ſieh'ſt du das Schiff,
dann ſpiele luſtig und hell.

Hirt

(ſich wendend, und mit der Hand über'm Auge ſpähend).

Öd' und leer das Meer! —

(Er ſetzt die Schalmei an und verſchwindet blaſend: etwas ferner hört man längere Zeit den Reigen.)

73776

Triſtan

(nach langem Schweigen, ohne Bewegung, dumpf).

Die alte Weiſe —
was weckt ſie mich?

(Die Augen aufſchlagend und das Haupt wendend.)

Wo — bin ich?

Kurwenal

(iſt erſchrocken aufgefahren, lauſcht und beobachtet).

Ha! — die Stimme!
Seine Stimme!
Triſtan! Herr!
Mein Held! Mein Triſtan!

Triſtan.

Wer — ruft mich?

Kurwenal.

Endlich! Endlich!
Leben! O Leben —
ſüßes Leben —
meinem Triſtan neu gegeben!

Triſtan

(ein wenig auf dem Lager ſich erhebend).

Kurwenal — du?
Wo — war ich? —
Wo — bin ich?

Kurwenal.

Kareol, Herr:
Kenn'ſt du die Burg
der Väter nicht?

Triſtan.

Meiner Väter?

Kurwenal.

Schau' dich nur um!

Triſtan.

Was erklang mir?

Kurwenal.

Des Hirten Weiſe,
die hörteſt du wieder;
am Hügel ab
hütet er deine Herde.

Triſtan.

Meine Herde?

Kurwenal.

Herr, das mein' ich!
Dein das Haus,
Hof und Burg.
Das Volk, getreu
dem trauten Herrn,
ſo gut es konnt',

hat's Haus und Herd gepflegt,
das einſt mein Held
zu Erb' und Eigen
an Leut' und Volk verſchenkt,
als Alles er verließ,
in ferne Land' zu zieh'n.

Triſtan.

In welches Land?

Kurwenal.

Hei! nach Kornwall;
kühn und wonnig
was ſich da Glückes,
Glanz und Ehren
Triſtan hehr ertrotzt!

Triſtan.

Bin ich in Kornwall?

Kurwenal.

Nicht doch: in Kareol.

Triſtan.

Wie kam ich her?

Kurwenal.

Hei nun, wie du kam'ſt?
Zu Roß ritteſt du nicht;

ein Schifflein führte dich her:
doch zu dem Schifflein
hier auf den Schultern
trug ich dich: die ſind breit,
die brachten dich dort zum Strand. —
Nun biſt du daheim zu Land,
im ächten Land,
im Heimath-Land,
auf eig'ner Weid' und Wonne,
im Schein der alten Sonne,
darin von Tod und Wunden
du ſelig ſollſt geſunden.

Triſtan
(nach einem kleinen Schweigen).

Dünkt dich das, —
ich weiß es anders,
doch kann ich's dir nicht ſagen.
Wo ich erwacht,
weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht ſagen.
Die Sonne ſah ich nicht,
nicht ſah ich Land noch Leute:
doch was ich ſah,
das kann ich dir nicht ſagen.
Ich war —
wo ich von je geweſen,
wohin auf je ich gehe:
im weiten Reich
der Welten Nacht.

Nur ein Wiſſen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges
Ur-Vergeſſen, —
wie ſchwand mir ſeine Ahnung?
Sehnſücht'ge Mahnung,
nenn' ich dich,
die neu dem Licht
des Tag's mich zugetrieben?
Was einzig mir geblieben,
ein heiß-inbrünſtig Lieben,
aus Todes-Wonne-Grauen
jagt mich's, das Licht zu ſchauen,
das trügend hell und golden
noch dir, Iſolden, ſcheint!

Kurwenal

(birgt, von Grauſen gepackt', ſein Haupt).

Triſtan

(allmählich ſich immer mehr aufrichtend).

Iſolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesſchimmer
noch Iſolde!
Welches Sehnen,
welches Bangen,
ſie zu ſehen
welch' Verlangen!
Krachend hört' ich
hinter mir

ſchon des Todes
Thor ſich ſchließen:
weit nun ſteht es
wieder offen;
der Sonne Strahlen
ſprengt' es auf:
mit hell erſchloſſ'nen Augen
muß ich der Nacht enttauchen, —
ſie zu ſuchen,
ſie zu ſehen,
ſie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entſchwinden
Triſtan iſt vergönnt.
Weh', nun wächſt
bleich und bang
mir des Tages
wilder Drang!
Grell und täuſchend
ſein Geſtirn
weckt zu Trug
und Wahn mein Hirn!
Verfluchter Tag
mit deinem Schein!
Wach'ſt du ewig
meiner Pein?
Brennt ſie ewig,
dieſe Leuchte,
die ſelbſt Nachts
von ihr mich ſcheuchte!
Ach, Iſolde!

Süße! Holde!
Wann — endlich,
wann, ach wann
löſcheſt du die Zünde,
daß ſie mein Glück mir künde?
Das Licht, wann löſcht es aus?
Wann wird es Nacht im Haus?

Kurwenal
(heftig ergriffen).

Der einſt ich trotzt',
aus Treu' zu dir,
mit dir nach ihr
nun muß ich mich ſehnen!
Glaub' meinem Wort,
du ſollſt ſie ſehen,
hier — und heut' —
den Troſt kann ich dir geben,
iſt ſie nur ſelbſt noch am Leben.

Triſtan.

Noch loſch das Licht nicht aus,
noch ward's nicht Nacht im Haus.
Iſolde lebt und wacht,
ſie rief mich aus der Nacht.

Kurwenal.

Lebt ſie denn,
ſo laſſ' dir Hoffnung lachen. —
Muß Kurwenal dumm dir gelten,

heut' ſollſt du ihn nicht ſchelten.
Wie todt lag'ſt du
ſeit dem Tag,
da Melot, der Verruchte,
dir eine Wunde ſchlug.
Die böſe Wunde,
wie ſie heilen?
Mir thör'gem Manne
dünkt' es da,
wer einſt dir Morold's
Wunde ſchloß,
der heilte leicht die Plagen
von Melot's Wehr geſchlagen.
Die beſte Ärztin
bald ich fand;
nach Kornwall hab' ich
ausgeſandt:
ein treuer Mann
wohl über's Meer
bringt dir Iſolden her.

Triſtan.

Iſolde kommt!
Iſolde naht! —
O Treue! hehre,
holde Treue!
Mein Kurwenal,
du trauter Freund,
du Treuer ohne Wanken,
wie ſoll dir Triſtan danken?
Mein Schild, mein Schirm
in Kampf und Streit;

zu Luſt und Leid
mir ſtets bereit:
wen ich gehaßt,
den haßteſt du;
wen ich geminnt,
den minnteſt du.
Dem guten Marke,
dient' ich ihm hold,
wie war'ſt du ihm treuer als Gold!
Mußt' ich verrathen
den edlen Herrn,
wie betrog'ſt du ihn da ſo gern!
Dir nicht eigen,
einzig mein,
mit-leideſt du,
wenn ich leide: —
nur — was ich leide,
das — kannſt du nicht leiden!
Dieß furchtbare Sehnen,
das mich ſehrt;
dieß ſchmachtende Brennen,
das mich zehrt:
wollt' ich dir's nennen,
könnteſt du's kennen, —
nicht hier würdeſt du weilen;
zur Warte müßteſt du eilen,
mit allen Sinnen,
ſehnend von hinnen
nach dorten trachten und ſpähen,
wo ihre Segel ſich blähen;
wo vor den Winden,
mich zu finden,

von der Liebe Drang befeuert,
Iſolde zu mir ſteuert! —
Es nah't, es nah't
mit muthiger Haſt!
Sie weh't, ſie weh't,
die Flagge am Maſt.
Das Schiff, das Schiff!
Dort ſtreicht es am Riff!
Sieh'ſt du es nicht?
Kurwenal, ſieh'ſt du es nicht?

(Da Kurwenal, um Triſtan nicht zu verlaſſen, zögert, und Triſtan in ſchweigender Spannung nach ihm blickt, ertönt, wie zu Anfang, näher, dann ferner, die klagende Weiſe des Hirten.)

Kurwenal

(niedergeſchlagen).

Noch iſt kein Schiff zu ſeh'n!

Triſtan

(hat mit abnehmender Aufregung gelauſcht, und beginnt dann mit wachſender Schwermuth):

Muß ich dich ſo verſteh'n,
du alte, ernſte Weiſe,
mit deiner Klage Klang? —
Durch Abendwehen
drang ſie bang,
als einſt dem Kind
des Vaters Tod verkündet:
durch Morgengrauen
bang und bänger,
als der Sohn

der Mutter Loos vernahm.
Da er mich zeugt' und ſtarb,
ſie ſterbend mich gebar,
die alte Weiſe
ſehnſuchts-bang
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einſt mich frug,
und jetzt mich frägt,
zu welchem Loos erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Loos? —
Die alte Weiſe
ſagt mir's wieder: —
mich ſehnen — und ſterben,
ſterben — und mich ſehnen!
Nein! ach nein!
So heißt ſie nicht:
Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu ſehnen,
vor Sehnſucht nicht zu ſterben! —
Die nicht erſtirbt,
ſehnend nun ruft
nach Sterbens Ruh'
ſie der fernen Ärztin zu. —
Sterbend lag ich
ſtumm im Kahn,
der Wunde Gift
dem Herzen nah':
Sehnſucht klagend
klang die Weiſe;
den Segel blähte der Wind

hin zu Irland's Kind.
Die Wunde, die
ſie heilend ſchloß,
riß mit dem Schwert
ſie wieder los;
das Schwert dann aber
ließ ſie ſinken,
den Gifttrank gab ſie
mir zu trinken;
wie ich da hoffte
ganz zu geneſen,
da ward der ſehrend'ſte
Zauber erleſen,
daß nie ich ſollte ſterben,
mich ew'ger Qual vererben.
Der Trank! Der Trank!
Der furchtbare Trank!
Wie vom Herzen zum Hirn
er wüthend mir drang!
Kein Heil nun kann,
kein ſüßer Tod
je mich befrei'n
von der Sehnſucht Noth.
Nirgends, ach nirgends
find' ich Ruh';
mich wirft die Nacht
dem Tage zu,
um ewig an meinen Leiden
der Sonne Auge zu weiden.
O dieſer Sonne
ſengender Strahl,
wie brennt mir das Herz

ſeine glühende Qual!
Für dieſer Hitze
heißes Verſchmachten
ach! keines Schattens
kühlend Umnachten!
Für dieſer Schmerzen
ſchreckliche Pein,
welcher Balſam ſollte
mir Lind'rung verleih'n?
Den furchtbaren Trank,
der der Qual mich vertraut,
ich ſelbſt, ich ſelbſt —
ich hab' ihn gebrau't!
Aus Vaters-Noth
und Mutter-Weh',
aus Liebesthränen
eh' und je,
aus Lachen und Weinen,
Wonnen und Wunden,
hab' ich des Trankes
Gifte gefunden!
Den ich gebrau't,
der mir gefloſſen,
den Wonne-ſchlürfend
je ich genoſſen, —
verflucht ſei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebrau't!

(Er ſinkt ohnmächtig zurück.)

Kurwenal

(der vergebens Triſtan zu mäßigen ſuchte, ſchreit entſetzt laut auf).

Mein Herre! Triſtan! —

Schrecklicher Zauber! —
O Minne=Trug!
O Liebes=Zwang!
Der Welt holdeſter Wahn,
wie iſt's um dich gethan! —
Hier liegt er nun,
der wonnige Mann,
der wie Keiner geliebt und geminnt:
nun ſeht, was von ihm
ſie Dankes gewann,
was je ſich Minne gewinnt!
Biſt du nun todt?
Leb'ſt du noch?
Hat dich der Fluch entführt? —
O Wonne! Nein!
Er regt ſich! Er lebt! —
Wie ſanft er die Lippen rührt!

Triſtan
(langſam wieder zu ſich kommend).

Das Schiff — ſieh'ſt du's noch nicht?

Kurwenal.

Das Schiff? Gewiß,
das nah't noch heut';
es kann nicht lang' mehr ſäumen.

Triſtan.

Und d'rauf Iſolde,
wie ſie winkt —
wie ſie hold

mir Sühne trinkt?
Sieh'ſt du ſie?
Sieh'ſt du ſie noch nicht?
Wie ſie ſelig,
hehr und milde
wandelt durch
des Meer's Gefilde?
Auf wonniger Blumen
ſanften Wogen
kommt ſie licht
an's Land gezogen:
ſie lächelt mir Troſt
und ſüße Ruh';
ſie führt mir letzte
Labung zu.
Iſolde! Ach, Iſolde,
wie hold, wie ſchön biſt du! —
Und Kurwenal, wie?
Du ſäh'ſt ſie nicht?
Hinauf zur Warte,
du blöder Wicht,
was ſo hell und licht ich ſehe,
daß das dir nicht entgehe.
Hör'ſt du mich nicht?
Zur Warte ſchnell!
Eilig zur Warte!
Biſt du zur Stell'?
Das Schiff, das Schiff!
Iſolden's Schiff —
du mußt es ſehen,
mußt es ſehen!
Das Schiff— ſäh'ſt du's noch nicht?

(Während Kurwenal noch zögernd mit Triſtan ringt, läßt der Hirt von außen einen luſtigen Reigen vernehmen.)

Kurwenal

(freudig aufſpringend und der Warte zu eilend).

O Wonne! Freude!
Ha! Das Schiff!
Von Norden ſeh' ich's nah'n.

Triſtan

(mit wachſender Begeiſterung).

Wußt' ich's nicht?
Sagt' ich es nicht?
Daß ſie noch lebt,
noch Leben mir webt?
Die mir Iſolde
einzig enthält,
wie wär' Iſolde
mir aus der Welt?

Kurwenal

(von der Warte zurückrufend).

Hahei! Hahei!
Wie es muthig ſteuert!
Wie ſtark das Segel ſich bläht!
Wie es jagt! Wie es fliegt!

Triſtan.

Die Flagge? Die Flagge?

Kurwenal.

Der Freude Flagge
am Wimpel luſtig und hell.

Triſtan

(auf dem Lager hoch ſich aufrichtend).

Heiaha! Der Freude!
Hell am Tage
zu mir Iſolde,
Iſolde zu mir! —
Sieh'ſt du ſie ſelbſt?

Kurwenal.

Jetzt ſchwand das Schiff
hinter dem Fels.

Triſtan.

Hinter dem Riff?
Bringt es Gefahr?
Dort wüthet die Brandung,
ſcheitern die Schiffe. —
Das Steuer, wer führt's?

Kurwenal.

Der ſicherſte Seemann.

Triſtan.

Verrieth' er mich?
Wär' er Melot's Genoß?

Kurwenal.

Trau' ihm wie mir!

Triſtan.

Verräther auch du! —
Un=ſeliger!
Sieh'ſt du ſie wieder?

Kurwenal.

Noch nicht.

Triſtan.

Verloren!

Kurwenal.

Haha! Heiahaha!
Vorbei! Vorbei!
Glücklich vorbei!
Im ſich'ren Strom
ſteuert zum Hafen das Schiff.

Triſtan.

Heiaha! Kurwenal!
Treueſter Freund!
All' mein Hab' und Gut
erb'ſt du noch heut'.

Kurwenal.

Sie nahen im Flug.

Triſtan.

Sieh'ſt du ſie endlich?
Sieh'ſt du Iſolde?

Kurwenal.

Sie iſt's! Sie winkt!

Triſtan.

O ſeligſtes Weib!

Kurwenal.

Im Hafen der Kiel! —
Iſolde — ha!
mit einem Sprung
ſpringt ſie vom Bord zum Strand.

Triſtan.

Herab von der Warte!
Müßiger Gaffer!
Hinab! Hinab
an den Strand!
Hilf ihr! Hilf meiner Frau!

Kurwenal.

Sie trag' ich herauf:
trau' meinen Armen!
Doch du, Triſtan,
bleib' mir treulich am Bett!
(Er eilt durch das Thor hinab.)

Triſtan.

Ha, dieſe Sonne!
Ha, dieſer Tag!

Ha, dieſer Wonne
ſonnigſter Tag!
Jagendes Blut,
jauchzender Muth!
Luſt ohne Maaßen,
freudiges Raſen:
auf des Lagers Bann
wie ſie ertragen?
Wohlauf und daran,
wo die Herzen ſchlagen!
Triſtan, der Held,
in jubelnder Kraft
hat ſich vom Tod
emporgerafft!
Mit blutender Wunde
bekämpft' ich einſt Morolden:
mit blutender Wunde
erjag' ich mir heut' Iſolden.
Hahei! Mein Blut,
luſtig nun fließe!
Die mir die Wunde
auf ewig ſchließe,
ſie naht wie ein Held,
ſie naht mir zum Heil:
vergehe die Welt
meiner jauchzenden Eil'!

(Er hat ſich ganz aufgerafft, und ſpringt jetzt vom Lager.)

Iſolde

(von außen rufend).

Triſtan! Triſtan! Geliebter!

Triſtan

(in der furchtbarſten Aufregung).

Wie hör' ich das Licht?
Die Leuchte — ha!
Die Leuchte verliſcht!
Zu ihr! Zu ihr!

(Er ſtürzt taumelnd der hereineilenden Iſolde entgegen. In der Mitte der Bühne begegnen ſie ſich.)

Iſolde.

Triſtan! Ha!

Triſtan

(in Iſolde's Arme ſinkend).

Iſolde! —

(Den Blick zu ihr aufgeheftet, ſinkt er leblos in ihren Armen langſam zu Boden.)

Iſolde

(nach einem Schrei).

Ich bin's, ich bin' —
ſüßeſter Freund!
Auf! noch einmal!
Hör' meinen Ruf!
Achteſt du nicht?
Iſolde ruft:
Iſolde kam,
mit Triſtan treu zu ſterben. —
Bleib'ſt du mir ſtumm?
Nur eine Stunde, —
nur eine Stunde

bleibe mir wach!
So bange Tage
wachte ſie ſehnend,
um eine Stunde
mit dir noch zu wachen.
Betrügt Iſolden,
betrügt ſie Triſtan
um dieſes einz'ge
ewig-kurze
letzte Welten-Glück? —
Die Wunde — wo?
Laſſ' ſie mich heilen,
daß wonnig und hehr
die Nacht wir theilen.
Nicht an der Wunde,
an der Wunde ſtirb mir nicht!
Uns beiden vereint
erlöſche das Lebenslicht! —
Gebrochen der Blick! —
Still das Herz! —
Treuloſer Triſtan,
mir dieſen Schmerz?
Nicht eines Athems
flücht'ges Weh'n?
Muß ſie nun jammernd
vor dir ſteh'n,
die ſich wonnig dir zu vermählen
muthig kam über Meer?
Zu ſpät! Zu ſpät!
Trotziger Mann!
Straf'ſt du mich ſo
mit härteſtem Bann?

Ganz ohne Huld
meiner Leidens-Schuld?
Nicht meine Klagen
darf ich dir sagen?
Nur einmal, ach!
Nur einmal noch! —
Tristan — ha!
horch — er wacht!
Geliebter —
— Nacht!

(Sie sinkt ohnmächtig über der Leiche zusammen.)

(Kurwenal war sogleich hinter Isolde zurückgekommen; sprachlos in furchtbarer Erschütterung hat er dem Auftritte beigewohnt, und bewegungslos auf Tristan hingestarrt.)

(Aus der Tiefe hört man jetzt dumpfes Getümmel und Waffengeklirr. — Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen, hastig und leise zu Kurwenal sich wendend.)

Hirt.

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

(Kurwenal fährt auf und blickt über die Brüstung, während der Hirt aus der Ferne erschüttert auf Tristan und Isolde sieht.)

Kurwenal
(in Wuth ausbrechend).

Tod und Hölle!
Alles zur Hand!

Marke und Melot
hab' ich erkannt. —
Waffen und Steine!
Hilf mir! An's Thor!

(Er ſpringt mit dem Hirt an das Thor, das Beide in der Haſt zu verrammeln ſuchen.)

Der Steuermann

(ſtürzt herein).

Marke mir nach
mit Mann und Volk!
Vergeb'ne Wehr!
Bewältigt ſind wir.

Kurwenal.

Stell' dich, und hilf! —
So lang' ich lebe,
lugt mir Keiner herein!

Brangäne's Stimme

(außen, von unten her).

Iſolde, Herrin!

Kurwenal.

Brangäne's Ruf?
(Hinabrufend.)
Was ſuch'ſt du hier?

Brangäne.

Schließ' nicht, Kurwenal!
Wo iſt Iſolde?

Kurwenal.

Verräth'rin auch du?
Weh' dir, Verruchte!

Melot's Stimme
(von außen).

Zurück, du Thor!
Stemm' dich dort nicht!

Kurwenal.

Heiaha dem Tag,
da ich dich treffe!
Stirb, ſchändlicher Wicht!

(Melot, mit gewaffneten Männern', erſcheint unter dem Thor. Kurwenal ſtürzt ſich auf ihn und ſtreckt ihn zu Boden.)

Melot
(ſterbend).

Wehe mir! — Triſtan!

Brangäne
(immer noch außen).

Kurwenal! Wüthender!
Hör', du betrüg'ſt dich.

Kurwenal.

Treuloſe Magd! —
D'rauf! Mir nach!
Werft ſie zurück!
(Sie kämpfen.)

Marke

(von außen).

Halte, Raſender!
Biſt du von Sinnen?

Kurwenal.

Hier wüthet der Tod
Nichts and'res, König,
iſt hier zu holen:
willſt du ihn kieſen, ſo komm'!

(Er dringt auf ihn ein.)

Marke.

Zurück, Wahnſinniger!

Brangäne

(hat ſich ſeitwärts über die Mauer geſchwungen, und eilt in den Vordergrund).

Iſolde! Herrin!
Glück und Heil! —
Was ſeh' ich, ha!
Leb'ſt du? Iſolde!

(Sie ſtürzt auf Iſolde und müht ſich um ſie. — Während dem hat Marke mit ſeinem Gefolge Kurwenal mit deſſen Helfern zurückgetrieben, und dringt herein. Kurwenal, ſchwer verwundet, ſchwankt vor ihm her nach dem Vordergrunde.)

Marke.

O Trug und Wahn!
Triſtan, wo biſt du?

Kurwenal.

Da liegt er — da —
hier, wo ich liege —!

(Er ſinkt bei Triſtan's Füßen zuſammen.)

Marke.

Triſtan! Triſtan!
Iſolde! Weh'!

Kurwenal

(nach Triſtan's Hand faſſend).

Triſtan! Trauter!
Schilt mich nicht,
daß der Treue auch mit kommt!

(Er ſtirbt.)

Marke.

Todt denn Alles!
Alles todt?
Mein Held! Mein Triſtan!
Trauteſter Freund!
Auch heute noch
mußt du den Freund verrathen?
Heut', wo er kommt
dir höchſte Treu' zu bewähren?
Erwach'! Erwach'!
Erwache meinem Jammer,
du treulos treueſter Freund!

Brangäne

(die in ihren Armen Iſolde wieder zu ſich gebracht).

Sie wacht! Sie lebt!
Iſolde, hör'!
Hör' mich, ſüßeſte Frau!
Glückliche Kunde
laſſ' mich dir melden:
vertrauteſt du nicht Brangänen?
Ihre blinde Schuld
hat ſie geſühnt;
als du verſchwunden,
ſchnell fand ſie den König:
des Trankes Geheimniß
erfuhr der kaum,
als mit ſorgender Eil'
in See er ſtach,
dich zu erreichen,
dir zu entſagen,
dich zuzuführen dem Freund.

Marke.

Warum, Iſolde,
warum mir das?
Da hell mir ward enthüllt,
was zuvor ich nicht faſſen konnt',
wie ſelig, daß ich den Freund
frei von Schuld da fand!
Dem holden Mann
dich zu vermählen,
mit vollen Segeln
flog ich dir nach:

doch Unglückes
Ungeſtüm,
wie erreicht es, wer Frieden bringt?
Die Ärnte mehrt' ich dem Tod:
der Wahn häufte die Noth!

Brangäne.

Hör'ſt du uns nicht?
Iſolde! Traute!
Vernimmſt du die Treue nicht?

Iſolde

(die theilnahmlos vor ſich hingeblickt, ohne zu vernehmen, heftet das Auge endlich auf Triſtan).

Mild und leiſe
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
ſeht ihr, Freunde,
ſäh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umſtrahlet
hoch ſich hebt:
ſeht ihr, Freunde,
ſäh't ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
muthig ſchwillt,
voll und hehr

im Buſen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
ſüßer Athem
ſanft entweht: —
Freunde, ſeht —
fühlt und ſeht ihr's nicht? —
Höre ich nur
dieſe Weiſe,
die ſo wunder=
voll und leiſe,
Wonne klagend
Alles ſagend,
mild verſöhnend
aus ihm tönend,
auf ſich ſchwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
Heller ſchallend,
mich umwallend,
ſind es Wellen
ſanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie ſie ſchwellen,
mich umrauſchen,
ſoll ich athmen,
ſoll ich lauſchen?
Soll ich ſchlürfen,
untertauchen,
ſüß in Düften

mich verhauchen?
In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All —
ertrinken —
verſinken —
unbewußt —
höchſte Luſt!

(Wie verklärt ſinkt ſie ſanft in Brangäne's Armen auf Triſtan's Leiche. — Große Rührung und Entrücktheit unter den Umſtehenden. Marke ſegnet die Leichen. — Der Vorhang fällt langſam.)

Ein Brief an Hector Berlioz.

Paris. — Februar 1860.

Lieber Berlioz!

Als ein gemeinsames Schicksal vor fünf Jahren in London uns in nähere Berührung brachte, rühmte ich mich eines Vortheiles über Sie, des Vortheiles, im Stande zu sein Ihre Werke vollkommen zu verstehen und zu würdigen, während die meinigen in einem sehr wesentlichen Punkte Ihnen immer fremd und unverständlich bleiben würden. Ich hatte dabei hauptsächlich den instrumentalen Charakter Ihrer Werke im Sinne, und, durch die Erfahrung belehrt, wie vollendet Orchesterstücke unter günstigen Umständen zur Aufführung zu bringen sind, während dramatische Musikwerke, sobald sie den herkömmlichen Rahmen des eigentlichen frivolen Operngenre's verlassen, im besten Fall nur sehr fern annähernd von unseren Opern-Personalen wiedergegeben werden können, ließ ich das Haupthinderniß, welches Ihnen für das Verständniß meiner Intentionen entgegensteht, nämlich Ihre Unkenntniß der deutschen Sprache, mit der meine dramatischen Konzeptionen so innig zusammenhängen, fast noch aus dem Auge. Mein Schicksal zwingt mich nun, den Versuch zu machen, mich dieses Vortheiles zu begeben; seit eilf Jahren bleibe ich von der

Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin" nicht gehört hat. Nicht Ehrgeiz noch Ausbreitungssucht werden es daher sein, die mich auf das Unternehmen leiten, die Gastfreundschaft Frankreichs auch für meine dramatischen Arbeiten nachzusuchen; ich werde versuchen, durch gute Übersetzungen meine Werke hier aufführbar zu machen, und, wenn man der unerhörten Lage des Autors, der auf so mühevollen Umwegen zum Anhören seiner eigenen Schöpfungen zu gelangen sich quält, Sympathie und Gunst gewährt, so darf ich es wohl für möglich halten, eines Tages auch Ihnen, lieber Berlioz, mich ganz und vollkommen bekannt zu machen.

Durch Ihren letzten, meinen Konzerten gewidmeten Artikel, der so viel des Schmeichelhaften und Anerkennenden für mich enthielt, haben Sie mir aber noch einen anderen Vortheil überlassen, dessen ich mich jetzt bedienen will, um in Kürze Sie und das Publikum, vor welches Sie die Frage einer „musique de l'avenir" ganz ernstlich brachten, über dieses wunderliche Ding aufzuklären. Da auch Sie der Meinung zu sein scheinen, es handele sich hier um eine „Schule", die sich jenen Titel gäbe und deren Meister ich sei, so erkenne ich, daß auch Sie zu Denen gehören, welche wirklich nicht bezweifeln zu dürfen glauben, ich habe es mir einfallen lassen, irgendwie und irgend einmal Thesen aufzustellen, welche Sie in zwei Reihen gliedern, von denen die erste, zu deren Annahme Sie sich bereit erklären, sich durch längst und zu jeder Zeit anerkannte Giltigkeit auszeichnet, während die zweite, gegen die Sie protestiren zu müssen glauben, vollkommenen Unsinn enthält. Sehr bestimmt drücken Sie sich nicht darüber aus, ob Sie mir nur die thörichte Eitelkeit, etwas längst Anerkanntes für etwas Neues ausgeben zu wollen, oder die Hirnverrücktheit, etwas durchaus Unsinniges aufrecht halten zu wollen, zuzusprechen gesonnen sind. Bei Ihren freundschaftlichen Gesinnungen für mich kann ich nicht anders glauben, als daß es Ihnen

lieb sein muß, prompt aus diesem Zweifel gerissen zu werden. Erfahren Sie daher, daß nicht ich der Erfinder der „musique de l'avenir" bin, sondern ein deutscher Musik-Rezensent, Herr Professor Bischoff in Köln, Freund Ferdinand Hiller's, der Ihnen wiederum als Freund Rossini's bekannt geworden sein wird. Veranlassung aber zur Erfindung jenes tollen Wortes scheint ihm ein ebenso blödes als böswilliges Misverständniß einer schriftstellerischen Arbeit gegeben zu haben, die ich vor zehn Jahren unter dem Titel „das Kunstwerk der Zukunft" veröffentlichte. Ich verfaßte diese Schrift zu einer Zeit, wo erschütternde Lebensvorfälle mich für länger von der Ausübung meiner Kunst entfernt hatten, wo nach vielen und reichen Erfahrungen mein Geist sich sammelte zu einer gründlicheren Untersuchung von Problemen der Kunst und des Lebens, welche bis dahin mich räthselvoll eingenommen hatten. Ich hatte die Revolution erlebt und erkannt, mit welch' unglaublicher Verachtung unsere öffentliche Kunst und deren Institute von ihr angesehen wurden, so daß bei vollkommenem Siege namentlich der sozialen Revolution eine gänzliche Zerstörung jener Institute in Aussicht zu stehen schien. Ich untersuchte die Gründe dieser Verachtung, und mußte zu meinem Erstaunen beinahe die ganz gleichen erkennen, die Sie, lieber Berlioz, z. B. bestimmen, bei jeder Gelegenheit mit Eifer und Bitterkeit über den Geist jener öffentlichen Kunstinstitute sich zu ergießen; nämlich das Bewußtsein davon, daß diese Institute, also hauptsächlich das Theater, und namentlich das Operntheater, in ihrem Verhalten zum Publikum Tendenzen verfolgen, die mit denen der wahren Kunst und des ächten Künstlers nicht das Mindeste gemein haben, dagegen diese nur zum Vorwande nehmen, um mit einigem guten Anscheine im Grunde nur den frivolsten Neigungen des Publikums großer Städte zu dienen. Ich frug mich nun weiter, welches die Stellung der Kunst zur Öffentlichkeit sein müßte, um dieser eine unentweihbare Ehrfurcht für sich einzuflößen, und, um die Lösung dieser Frage nicht ganz nur in die Luft zu konstruiren, nahm ich mir die Stellung zum An-

halte, die einst die Kunst zum öffentlichen Leben der Griechen einnahm. Hier traf ich denn auch sofort auf das Kunstwerk, welches allen Zeiten als das vollendetste gelten muß, nämlich das Drama, weil hierin die höchste und tiefste künstlerische Absicht sich am deutlichsten und allgemein-verständlichsten kundgeben kann. Wie wir heute noch staunen, daß einst 30,000 Griechen mit höchster Theilnahme der Aufführung von Tragödien, wie den Aeschyleischen, beiwohnen konnten, so frug ich mich auch, welches die Mittel zur Hervorbringung jener außerordentlichen Wirkungen waren, und ich erkannte, daß sie eben in der Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, großen Kunstwerke lagen. Dieß brachte mich auf die Untersuchung des Verhaltens der einzelnen Künste zu einander, und nachdem ich mir das der Plastik zum wirklich dargestellten Drama erklärt hatte, prüfte ich die Beziehungen der Musik zur Poesie näher, und hier fand ich Aufklärungen, die mich über Vieles, was mich bis dahin beunruhigt hatte, hell in's Reine brachten. Ich erkannte nämlich, daß genau da, wo die Gränzen der einen Kunst sich unübersteiglich einfänden, mit unzweifelhafter Bestimmtheit die Wirksamkeit der anderen Kunst beginne: daß somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde; wogegen das Bemühen, durch die Mittel der einen Kunstart allein das nur Beiden Mögliche auszudrücken, zur Ausartung, zur Verirrung in das rein Unverständliche, zum Verderbniß der einzelnen Kunst selbst führen müsse. Somit war mein Ziel, die Möglichkeit eines Kunstwerkes zu zeigen, in welchem das Höchste und Tiefste, was der Menschengeist zu fassen im Stande ist, auf die dem einfachsten Rezeptionsvermögen rein menschlicher Mitgefühle verständlichste Weise mitgetheilt werden könnte, und zwar so bestimmt und überzeugend, daß es keiner reflektirenden Kritik bedürfen sollte, um dieses Verständniß deutlich in sich aufzunehmen. Dieses Werk nannte ich: „Das Kunstwerk der Zukunft".

Ermessen Sie, lieber Berlioz, wie es mir nun vorkommen muß, wenn ich nach zehn Jahren nicht nur aus der Feder obskurer Skribenten, aus dem Haufen halb oder ganz unsinniger Witzbolde, aus dem Geschwätz der ewig nur nachschwatzenden blinden Masse, sondern selbst von einem so ernsten Manne, einem so ungemein begabten Künstler, einem so redlichen Kritiker, einem mir so innig werthen Freunde, dieses albernste aller Misverständnisse einer, wenn irrigen, doch jedenfalls tief gehenden Idee, mit der Phrase einer „musique de l'avenir" mir zugeworfen sehe, und zwar unter Annahmen, die mich, sobald ich irgendwie bei der Abfassung der von Ihnen angezogenen Thesen betheiligt wäre, geradeweges unter die albernsten Menschen selbst einreihen müßten. Glauben Sie mir nun, da mein Buch Ihnen doch wohl fremd bleiben wird, daß darin speziell von der Musik und ihrem grammatischen Theile, ob man darin Unsinn oder Thorheit schreiben solle, gar nicht nur die Rede gewesen ist; bei der Größe meines Vorhabens, und da ich nicht Theoretiker von Fach bin, mußte ich dieß füglich Anderen überlassen. Ich selbst aber bereue herzlich, meine damals aufgezeichneten Ideen veröffentlicht zu haben, denn, wenn selbst der Künstler wiederum vom Künstler so schwer verstanden wird, wie mir dieß neuerdings wieder vorgekommen ist, wenn selbst der gebildetste Kritiker oft so stark im Vorurtheil des halb gebildeten Dilettanten befangen ist, daß er im vorgeführten Kunstwerke Dinge hört und sieht, die faktisch darin gar nicht vorkommen, und dagegen das darin Wesentliche gar nicht herausfindet, — wie soll dann endlich der Kunstphilosoph vom Publikum anders verstanden werden, als ungefähr so, wie meine Schrift vom Professor Bischoff in Köln verstanden worden ist? —

Doch nun mehr als genug hiervon. Meines letzten Vortheiles über Sie, in der Frage der „Musik der Zukunft" Bescheid zu wissen, habe ich mich jetzt hiermit begeben. Hoffen wir auf die

Zeit, wo wir uns, als Künstler ganz gleich begünstigt, gegenseitig uns mittheilen können; gönnen Sie meinen Dramen ein Asyl auf Frankreichs gastlichem Boden, und glauben Sie an die herzliche Sehnsucht, mit der ich der ersten und hoffentlich durchaus gelingenden Aufführung der „Trojaner" entgegensehe.

„Zukunftsmusik."

An einen französischen Freund
(Fr. Villot)
als
Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen.

Geehrter Freund!

Sie wünschten durch mich selbst eine klare Bezeichnung derjenigen Ideen zu erhalten, die ich vor nun bereits einer Reihe von Jahren in einer Folge von Kunstschriften in Deutschland veröffentlichte und welche Aufsehen sowie Anstoß genug erregten, um auch in Frankreich mir einen neugierig gespannten Empfang zu bereiten. Sie hielten dieß zugleich in meinem eigenen Interesse für wichtig, da Sie freundlich annehmen zu dürfen glaubten, daß durch eine besonnene Darlegung meiner Gedanken viel Irrthum und Vorurtheil sich zerstreuen, und somit mancher befangene Kritiker sich in leichtere Lage versetzt fühlen würde, um bei der bevorstehenden Aufführung eines meiner dramatischen Musikwerke in Paris nur das dargestellte Kunstwerk selbst, nicht aber zugleich auch eine bedenklich erscheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.

Gestehe ich nun, daß es mir äußerst schwer angekommen sein würde, Ihrer wohlmeinenden Aufforderung zu entsprechen, wenn Sie nicht durch den mir ausgedrückten Wunsch, zugleich eine Übersetzung meiner Operndichtungen dem Publikum vorzulegen, mir den Weg angedeutet hätten, auf welchem einzig ich Ihrer Aufforderung entsprechen zu können glaube. Es hätte mich nämlich

unmöglich dünken müssen, abermals das Labyrinth theoretischer Spekulation in rein abstrakter Form durchwandern zu sollen; und an der großen Abneigung, die mich gegenwärtig selbst nur von einer Wiederdurchlesung meiner theoretischen Schriften abhält, darf ich erkennen, daß ich mich damals, als ich jene Arbeiten verfaßte, in einem durchaus abnormen Zustande befand, wie er sich in dem Leben eines Künstlers wohl einmal einstellen, nicht gut aber wiederholen kann. Erlauben Sie mir zu allernächst, diesen Zustand in seinen charakteristischen Hauptzügen Ihnen so zu bezeichnen, wie ich ihn gegenwärtig zu erkennen vermag. Wenn Sie mir hierzu einigen Raum gewähren, so darf ich hoffen, von der Schilderung einer subjektiven Stimmung ausgehend, Ihnen den konkreten Gehalt künstlerischer Theorien darzulegen, welche in rein abstrakter Form zu wiederholen mir jetzt eben unmöglich und dem Zweck meiner Mittheilung nicht minder hinderlich sein würde.

Dürfen wir die ganze Natur im großen Überblick als einen Entwickelungsgang vom Unbewußtsein zum Bewußtsein bezeichnen, und stellt sich namentlich im menschlichen Individuum dieser Prozeß am auffallendsten dar, so ist die Beobachtung desselben im Leben des Künstlers gewiß schon deßhalb eine der interessantesten, weil eben in ihm und seinen Schöpfungen die Welt selbst sich darstellt und zum Bewußtsein kommt. Auch im Künstler ist aber der darstellende Trieb seiner Natur nach durchaus unbewußt, instinktiv, und selbst da, wo er der Besonnenheit bedarf, um das Gebild seiner Intuition mit Hilfe der ihm vertrauten Technik zum objektiven Kunstwerk zu gestalten, wird für die entscheidende Wahl seiner Ausdrucksmittel ihn nicht eigentlich die Reflexion, sondern immer mehr ein instinktiver Trieb, der eben den Charakter seiner besondern Begabung ausmacht, bestimmen. Die Nöthigung zu anhaltender Reflexion wird bei ihm erst da eintreten, wo er auf eine große Behinderung in der Anwendung der ihm nöthigen Ausdrucksmittel stößt, also da, wo ihm die Mittel der Darstellung seiner künstlerischen Absicht anhaltend erschwert oder

gar verwehrt sind. In dem letztgemeinten Falle wird sich in steigendem Verhältnisse derjenige Künstler befinden, der zur Darstellung seiner Absicht nicht nur des leblosen Werkzeuges, sondern einer Vereinigung lebendiger künstlerischer Kräfte bedarf. Einer solchen Vereinigung im ausgesprochensten Sinne bedarf der dramatische Dichter, um sein Gedicht zum verständlichsten Ausdruck zu bringen; er ist hierfür an das Theater gewiesen, welches, als Inbegriff der darstellenden Kunst, mit den ihm eigenthümlichen Gesetzen selbst einen bestimmten Kunstzweig ausmacht. Zu diesem Theater tritt der dramatische Dichter zunächst als zu einem fertigen Kunstelement heran; mit ihm, mit seinem eigenthümlichen Wesen, hat er sich zu verschmelzen, um seine künstlerische Absicht verwirklicht zu sehen. Sind die Tendenzen des Dichters mit denen des Theaters vollkommen übereinstimmend, so kann von dem von mir genannten Konflikt nicht die Rede sein, und einzig der Charakter jener Übereinstimmung ist zu erwägen, um über den Werth des dadurch zu Tage geförderten Kunstwerkes zu bestimmen. Sind dagegen jene Tendenzen von Grund aus vollkommen divergirend, so muß die Noth des Künstlers leicht zu begreifen sein, der sich gezwungen sieht, zum Ausdruck seiner künstlerischen Absicht sich eines Kunstorganes zu bedienen, welches ursprünglich einer andern Absicht angehört als der seinigen.

Das nothgedrungene Innewerden, daß ich mich in einer solchen Lage befand, zwang mich in einer bestimmten Periode meines Lebens zum Innehalten auf der Bahn des mehr oder minder bewußtlosen künstlerischen Produzirens, um in andauernder Reflexion mir diese problematische Lage durch Erforschung ihrer Gründe zum Bewußtsein zu bringen. Ich darf annehmen, daß das vorliegende Problem noch nie einem Künstler so stark sich aufgedrängt hat als gerade mir, weil die hierbei in das Spiel getretenen künstlerischen Elemente sich gewiß noch nie so mannigfaltig und eigenthümlich berührten als hier, wo einerseits Poesie und Musik, andererseits die moderne lyrische

Scene, das bedenklichste und zweideutigste öffentliche Kunstinstitut unserer Zeit, das Operntheater, in Vereinigung treten sollten.

Lassen Sie mich zuvörderst Ihnen einen in meinen Augen sehr wichtigen Unterschied bezeichnen, welcher in der Stellung der Opernautoren in Frankreich und Italien und derjenigen in Deutschland zum Operntheater stattfindet; dieser ist so bedeutend, daß Sie aus der Charakteristik dieses Unterschiedes leicht begreifen werden, wie das gemeinte Problem gerade nur einem deutschen Autor so ersichtlich hat aufstoßen können.

In Italien, wo das Operngenre sich zuerst ausbildete, wurde dem Musiker von je keine andere Aufgabe gestellt, als für einzelne bestimmte Sänger, bei welchen das dramatische Talent ganz in zweite Linie trat, eine Anzahl von Arien zu schreiben, die diesen Virtuosen einfach Gelegenheit geben sollten, ihre ganz spezifische Gesangsfertigkeit zur Geltung zu bringen. Gedicht und Scene lieferten zu dieser Ausstellung der Virtuosenkunst nur den Vorwand für Zeit und Raum; mit der Sängerin wechselte die Tänzerin ab, welche ganz dasselbe tanzte, was jene sang, und der Komponist hatte keine andere Aufgabe, als Variationen des einen bestimmten Arientypus zu liefern. Hier war demnach volle Übereinstimmung, und zwar bis in das kleinste Detail, weil namentlich auch der Komponist für ganz bestimmte Sänger komponirte und die Individualität dieser jenem den Charakter der zu liefernden Arienvariation anzeigte. Die italienische Oper wurde so zu einem Kunstgenre ganz für sich, das, wie es mit dem wahren Drama Nichts zu thun hatte, auch der Musik eigentlich fremd blieb; denn von dem Aufkommen der Oper in Italien datirt für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die Demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichthum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach einer Anhörung des „Stabat mater" von Palestrina unmöglich die Meinung aufrecht erhalten können wird,

daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei. — Dieß hier im Vorbeigehen erwähnt, lassen Sie uns für unseren nächsten Zweck nur das Eine festhalten, daß in Italien bis auf unsere Tage vollkommene Übereinstimmung zwischen den Tendenzen des Operntheaters und denen des Komponisten herrscht.

Auch in Frankreich hat sich dieses Verhältniß nicht geändert, nur steigerte sich hier die Aufgabe sowohl für den Sänger wie für den Komponisten; denn mit ungleich größerer Bedeutung als in Italien trat hier der dramatische Dichter zur Mitwirkung ein. Dem Charakter der Nation und einer unmittelbar vorangehenden bedeutenden Entwickelung der dramatischen Poesie und Darstellungskunst angemessen stellten sich die Forderungen dieser Kunst auch maaßgebend für die Oper ein. Im Institut der „Großen Oper" bildete sich ein fester Styl aus, der, in seinen Grundzügen den Regeln des Théâtre français entlehnt, die vollen Konventionen und Erfordernisse einer dramatischen Darstellung in sich schloß. Ohne für jetzt ihn näher charakterisiren zu wollen, halten wir hier nur das Eine fest, daß es ein bestimmtes Mustertheater gab, an welchem dieser Styl gleichmäßig gesetzgebend für Darsteller und Autor sich ausbildete; daß der Autor den genau begrenzten Rahmen vorfand, den er mit Handlung und Musik zu erfüllen hatte, mit bestimmten, sicher geschulten Sängern und Darstellern im Auge, mit denen er sich für seine Absicht in voller Übereinstimmung befand.

Nach Deutschland gelangte die Oper als vollkommen fertiges ausländisches Produkt, dem Charakter der Nation von Grund aus fremd. Zunächst beriefen deutsche Fürsten italienische Operngesellschaften mit ihren Komponisten an ihre Höfe; deutsche Komponisten mußten nach Italien ziehen, um dort das Opernkomponiren zu erlernen. Später griffen die Theater dazu, namentlich auch französische Opern dem Publikum in Übersetzungen vorzuführen. Versuche zu deutschen Opern bestanden in nichts Anderem als in der Nachahmung der fremden Opern, eben nur in deutscher Sprache. Ein Central-Mustertheater

hierfür bildete sich nie. In vollster Anarchie bestand Alles neben einander, italienischer und französischer Styl, und deutsche Nachahmung beider; hierzu Versuche, aus dem ursprünglichen, nie höher entwickelten deutschen Singspiel ein selbständiges, populäres Genre zu gewinnen, meist immer wieder zurückgedrängt durch die Macht des formell Fertigeren, wie es vom Auslande kam.

Ein ersichtlichster Übelstand, der sich unter so verwirrenden Einflüssen ausbildete, war die vollkommene Stylloſigkeit der Operndarstellung. In Städten, deren geringere Bevölkerung nur ein kleines, selten wechselndes Theaterpublikum bot, wurden, um das Repertoire durch Mannigfaltigkeit anziehend zu erhalten, im schnellsten Nebeneinander italienische, französische, beiden nachgeahmte oder aus dem niedrigsten Singspiel hervorgegangene deutsche Opern, tragischen und komischen Inhaltes, von ein und denselben Sängern gesungen, vorgeführt. Was für die vorzüglichsten italienischen Gesangsvirtuosen, mit besonderer Berücksichtigung ihrer individuellen Fähigkeiten, berechnet war, wurde von Sängern ohne Schule, ohne Kehlfertigkeit in einer Sprache, die der italienischen im Charakter vollständig entgegengesetzt ist, in meist lächerlicher Entstellung heruntergesungen. Hierzu französische Opern, auf pathetische Deklamation scharf pointirter rhetorischer Phrasen berechnet, in Übersetzungen vorgeführt, welche von litterarischen Handlangern in Eile für den niedrigsten Preis verfertigt waren meistens ohne alle Beachtung des deklamatorischen Zusammenhanges, mit der Musik, mit der haarsträubendsten prosodischen Fehlerhaftigkeit; ein Umstand, der allein jede Ausbildung eines gesunden Styles für den Vortrag verwehrte, Sänger und Publikum gegen den Text gleichgiltig machte. Hieraus sich ergebende Unfertigkeit nach allen Seiten; nirgends ein tonangebendes, nach vernünftigen Tendenzen geleitetes Muster-Operntheater; mangelhafte oder gänzlich fehlende Ausbildung selbst nur der vorhandenen Stimmorgane; überall künstlerische Anarchie.

Sie fühlen, daß für den wahren, ernsten Musiker dieß Operntheater eigentlich gar nicht vorhanden war. Bestimmte ihn Neigung oder Erziehung, sich dem Theater zuzuwenden, so mußte er vorziehen, in Italien für die italienische, in Frankreich für die französische Oper zu schreiben, und während Mozart und Gluck italienische und französische Opern komponirten, bildete sich in Deutschland die eigentlich nationale Musik auf ganz anderen Grundlagen als dem des Operngenre's aus. Ganz abgewandt von der Oper, von dem Musikzweige aus, von dem die Italiener mit der Entstehung der Oper sich losrissen, entwickelte in Deutschland sich die eigentliche Musik von Bach bis Beethoven zu der Höhe ihres wundervollen Reichthums, welcher die deutsche Musik zu ihrer anerkannten allgemeinen Bedeutung geführt hat.

Für den deutschen Musiker, der von dem ihm eigenen Felde der Instrumental- und Choralmusik aus auf die dramatische Musik blickte, fand sich im Operngenre somit keine fertige imponirende Form vor, welche durch ihre relative Vollendung in der Weise ihm als Muster hätte dienen können, wie er dieß andererseits in den ihm eigenen Musikgattungen vorfand. Während im Oratorium, und namentlich in der Symphonie, ihm eine edle, vollendete Form vorlag, bot ihm die Oper ein zusammenhangsloses Gewirr kleiner, unentwickelter Formen, auf welchen eine ihm unbegreifliche, alle Freiheit der Entwickelung beeinträchtigende Konvention haftete. Um recht zu fassen, was ich meine, vergleichen Sie die breit und reich entwickelten Formen einer Symphonie Beethoven's mit den Musikstücken seiner Oper „Fidelio"; Sie fühlen sogleich, wie der Meister sich hier beengt und behindert fühlte und zu der eigentlichen Entfaltung seiner Macht fast gar nie gelangen konnte, weßhalb er, wie um sich doch einmal in seiner ganzen Fülle zu ergehen, mit gleichsam verzweiflungsvoller Wucht sich auf die Ouvertüre warf, in ihr ein Musikstück von bis dahin unbekannter Breite und Bedeutung entwerfend. Mismuthig zog er sich von diesem einzigen Versuche einer Oper zurück, ohne jedoch dem Wunsche zu entsagen, ein Gedicht finden zu können, welches

ihm die volle Entfaltung seiner musikalischen Macht ermöglichen dürfte. Ihm schwebte eben das Ideal vor.

In Wahrheit mußte im deutschen Musiker für dieses ihm problematisch dünkende, immer ihn reizende und immer wieder ihn abstoßende, in der Realität seiner ihm vorgeführten Form ihm durchaus unbefriedigend dünkende Kunstgenre, die Oper, nothwendig eine ideale Richtung entstehen; und hierin liegt die eigenthümliche Bedeutung der deutschen Kunstbestrebungen, nicht nur in diesem, sondern in fast jedem Kunstgebiete. Erlauben Sie mir, diese Bedeutung etwas näher zu charakterisiren.

Unstreitig sind die romanischen Nationen Europa's zeitig zu einem großen Vorzug vor den germanischen gelangt, nämlich in der Ausbildung der Form. Während Italien, Spanien und Frankreich für das Leben wie für die Kunst diejenige gefällige und ihrem Wesen entsprechende Form sich bildeten, welche für alle Äußerung des Lebens und der Kunst schnell eine allgemein giltige, gesetzmäßige Anwendung erhielt, blieb Deutschland nach dieser Seite hin in einem unleugbar anarchischen Zustande, der dadurch, daß man jener fertigen Form der Ausländer selbst sich zu bedienen suchte, kaum verdeckt, sondern nur vermehrt werden konnte. Der offenbare Nachtheil, in welchen hierdurch die deutsche Nation für Alles, was Form betrifft (und wie weit erstreckt sich dieses!), gerieth, hielt sehr natürlich auch die Entwickelung deutscher Kunst und Litteratur so lange zurück, daß erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich eine ähnliche Bewegung erzeugte, wie die romanischen Nationen sie seit dem Beginn des Zeitalters der Rennaissance erlebt hatten. Diese deutsche Bewegung konnte zunächst fast nur den Charakter einer Reaktion gegen die ausländische, entstellte und daher auch entstellende romanische Form annehmen; da dieß aber nicht zu Gunsten einer etwa nur unterdrückten, sondern in Wahrheit gar nicht vorhandenen deutschen Form geschehen konnte, so drängte die Bewegung entschieden zum Auffinden einer idealen, rein menschlichen, einer Nationalität

nicht ausschließlich angehörenden Form hin. Die ganz eigenthümliche, neue und in der Kunstgeschichte nie dagewesene Wirksamkeit der beiden größten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, zeichnet sich dadurch aus, daß zum ersten Male ihnen dieses Problem einer idealen, rein menschlichen Kunstform in ihrer umfassendsten Bedeutung Aufgabe des Forschens wurde, und fast ist das Aufsuchen dieser Form der wesentlichste Hauptinhalt auch ihres Schaffens gewesen. Rebellisch gegen den Zwang der Form, die noch den romanischen Nationen als Gesetz galt, gelangten sie dazu, diese Form objektiv zu betrachten, mit ihren Vorzügen auch ihrer Nachtheile inne zu werden, von ihr aus auf den Ursprung aller europäischen Kunstform, derjenigen der Griechen, zurückzugehen, in nöthiger Freiheit das volle Verständniß der antiken Form sich zu erschließen und von hier aus auf eine ideale Kunstform auszugehen, welche, als rein menschliche, vom Zwange der engeren nationalen Sitte befreit, diese Sitte selbst zu einer rein menschlichen, nur den ewigsten Gesetzen gehorchenden ausbilden sollte.

Der Nachtheil, in welchem sich bis hierher der Deutsche dem Romanen gegenüber befand, schlüge demnach so zu einem Vortheil um. Während z. B. der Franzose, einer vollständig ausgebildeten, in allen Theilen kongruent sich abschließenden Form vollkommen befriedigt und ihren unabänderlich dünkenden Gesetzen willig gehorsam gegenüberstehend, sich selbst nur zur steten Reproduktion dieser Form, somit (in einem höheren Sinne) zu einer gewissen Stagnation seiner inneren Produktivität angehalten fühlt, würde der Deutsche, mit voller Anerkennung der Vortheile einer solchen Stellung, dennoch auch ihre bedeutenden Nachtheile erkennen; das Unfreie in ihr würde ihm nicht entgehen und die Aussicht auf eine ideale Kunstform sich eröffnen, in welcher das ewig Giltige einer jeden Kunstform, befreit von den Fesseln des Zufälligen und Unwahren, sich ihm darstellte. Die unermeßlich wichtige Bedeutung dieser Kunstform müßte dann darin bestehen, daß sie, des beschränkenden Momentes der engeren Nationalität entbehrend, eine allgemein verständliche, jeder Nation zugängliche wäre.

Steht dieser Eigenschaft in Bezug auf die Litteratur die Verschiedenheit der europäischen Sprachen hindernd entgegen, so müßte in der Musik, dieser allen Menschen gleich verständlichen Sprache, die große, ausgleichende Macht gegeben sein, welche, die Sprache der Begriffe in die der Gefühle auflösend, das Geheimste der künstlerischen Anschauung zur allgemeinen Mittheilung brächte, namentlich wenn diese Mittheilung durch den plastischen Ausdruck der dramatischen Darstellung zu derjenigen Deutlichkeit erhoben würde, die bisher die Malerei für sich allein als ihre eigenthümliche Wirksamkeit ansprechen durfte.

Sie sehen hier im Fluge den Plan desjenigen Kunstwerkes vorgezeichnet, das sich mir als Ideal immer deutlicher darstellte und welches in theoretischen Zügen näher zu bezeichnen ich mich einst gedrängt fühlte, zu einer Zeit, wo mich ein allmählich immer stärker angewachsener Widerwille vor demjenigen Kunstgenre, das mit dem von mir gemeinten Ideale die abschreckende Ähnlichkeit des Affen mit dem Menschen hat, dermaßen einnahm, daß ich weit fort, in die vollständigste Zurückgezogenheit vor ihm zu fliehen mich getrieben fühlte.

Um diese Periode Ihnen verständlich zu machen, lassen Sie mich, ohne mit biographischen Details Sie zu ermüden, Ihnen vor Allem nur den eigenthümlichen Widerstreit bezeichnen, in welchen zu unserer Zeit ein deutscher Musiker sich versetzt fühlte, der, mit der Symphonie Beethoven's im Herzen, zum Befassen mit der modernen Oper, wie ich sie Ihnen als in Deutschland wirksam bezeichnet habe, sich gedrängt sieht.

Trotz einer ernst-wissenschaftlichen Erziehung war ich von frühester Jugend an in steter naher Berührung mit dem Theater. Diese erste Jugend fiel in die letzten Lebensjahre Karl Maria von Weber's, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte. Meine ersten Eindrücke von der Musik erhielt ich von diesem Meister, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten,

dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch fascinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode erzählte, der nicht lange nach Weber's Hinscheiden erfolgte; dann lernte ich auch *seine* Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in mir immer stärker der Hang zur Musik aus. Erst später jedoch, nachdem meine anderweitigen Studien mich namentlich in das klassische Alterthum eingeführt und in mir den Trieb zu dichterischen Versuchen erweckt hatten, gelangte ich dazu, die Musik gründlicher zu studiren. Zu einem von mir verfaßten Trauerspiele wollte ich eine Musik schreiben. Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponiren die Erlernung des Kontrapunktes nöthig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten kontrapunktistischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine *Fuge* zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Übrige Ihnen leicht machen". So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater, und begann von mir verfaßte Operntexte zu komponiren.

Diese kleine biographische Notiz genüge Ihnen. Nach dem, was ich Ihnen vom Zustand der Oper in Deutschland gesagt, werden Sie leicht weiter auf meinen Entwickelungsgang schließen können. Das ganz eigenthümliche, nagende Wehgefühl, das mich beim Dirigiren unserer gewöhnlichen Opern befiel, wurde oft wieder durch ein ganz unsägliches, enthusiastisches Wohlgefühl unterbrochen, wenn hier und da, bei Aufführungen edlerer Werke, mir die ganz unvergleichliche Wirkung dramatischer Musikkombinationen, eben im Momente der Darstellung, wie zum innerlichsten Bewußtsein kam, eine Wirkung von solcher Tiefe, Innigkeit und zugleich unmittelbarster Lebhaftigkeit,

wie keine andere Kunst sie hervorzubringen vermag. Daß solche Eindrücke, welche blitzartig mir ungeahnte Möglichkeiten erhellten, immer wieder sich mir bieten konnten, das war es, was immer wieder mich an das Theater fesselte, so heftig auch andererseits der typisch gewordene Geist unserer Opernaufführungen mich mit Ekel erfüllte. Unter derartigen Eindrücken von besonders lebhafter Natur entsinne ich mich der Anhörung einer Oper Spontini's in Berlin, unter des Meisters eigener Leitung; ganz gehoben und veredelt fühlte ich mich eine Zeit lang, als ich einer kleinen Operngesellschaft Méhul's herrlichen „Joseph" einstudirte. Als ich vor etwa zwanzig Jahren mich für längere Zeit nach Paris gewandt, konnten die Aufführungen der Großen Oper durch die Vollendung der musikalischen und plastischen Mise en scène nicht verfehlen, einen höchst blendenden und anfeuernden Eindruck auf mich hervorzubringen. Im höchsten Grade bestimmend hatten aber schon in früherer Jugend die Kunstleistungen einer dramatischen Sängerin von — für mich — ganz unübertroffenem Werthe, der Schröder-Devrient, gewirkt. Auch Paris, vielleicht Sie selbst, lernten diese große Künstlerin zu ihrer Zeit kennen. Das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen, die ich wirklich mit leibhaftigen Augen und Ohren wahrnahm, erfüllten mich mit einem für meine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber. Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen, und, sie im Auge, bildete sich in mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerkes aus, dem ich kaum noch den Namen „Oper" geben mochte. Ich war betrübt, diese Künstlerin genöthigt zu sehen, um Stoff für ihr Darstellungstalent zu gewinnen, sich die unbedeutendsten Produktionen auf dem Felde der Opernkomposition anzueignen, und war ich wiederum erstaunt darüber, welche Innigkeit und welch' hinreißende Schönheit sie in die Darstellung des Romeo in Bellini's

schwachem Werke zu legen wußte, so sagte ich mir zugleich, welch' unvergleichliches Kunstwerk dasjenige sein müßte, das in allen seinen Theilen des Darstellungstalentes einer solchen Künstlerin und überhaupt eines Vereines von ihr gleichen Künstlern vollkommen würdig wäre.

Je höher nun unter solchen Eindrücken sich in mir die Idee von dem im Operngenre zu Leistenden spannte, und je mehr ich die Ausführung dieser Idee mir namentlich dadurch als wirklich zu ermöglichen vorstellte, daß der ganze reiche Strom, zu welchem Beethoven die deutsche Musik hatte anschwellen lassen', in das Bett dieses musikalischen Drama's geleitet würde, um so niederschlagender und abstoßender mußte der tägliche Verkehr mit dem eigentlichen Opernwesen, das so unendlich fern von dem erkannten inneren Ideale ablag, auf mich wirken. Erlassen Sie mir die Schilderung des endlich bis zur Unerträglichkeit wachsenden inneren Mismuthes, der die Seele des Künstlers erfüllte, welcher, die Möglichkeiten der Verwirklichung eines unvergleichlich vollkommenen Kunstwerkes immer deutlicher gewahrend, zugleich sich in den undurchbrechlichen Kreis einer täglichen Beschäftigung mit dem Kunstgenre gebannt sah, das in seiner gewöhnlichen, handwerksmäßigen Ausübung ihm gerade nur das volle Gegentheil von dem ihn erfüllenden Ideale zeigte. Alle meine Versuche, auf Reform im Operninstitute selbst hinzuwirken, meine Vorschläge, durch eine fest ausgesprochene Tendenz diesem Institute selbst die Richtung zur Verwirklichung meiner idealeren Wünsche zu geben, indem das nur höchst selten sich zeigende Vortreffliche zum Maaßstabe für alle Leistungen gemacht würde, — alle diese Bemühungen scheiterten. Mit deutlichster Bestimmtheit mußte ich endlich einsehen lernen, worauf es in der Kultur des modernen Theaters, und namentlich der Oper, abgesehen ist, und diese unleugbare Erkenntniß war es, die mich mit Ekel und Verzweiflung in dem Maaße erfüllte, daß ich, jeden Reformversuch aufgebend, mich gänzlich vom Befassen mit jenem frivolen Institute zurückzog.

Ich hatte die dringendste und intimste Veranlassung erhalten, die unabänderliche Beschaffenheit des modernen Theaters mir aus seiner sozialen Stellung selbst zu erklären zu suchen. Es war nicht zu leugnen, daß es ein thörichtes Trachten sei, ein Institut, welches in seiner öffentlichen Wirksamkeit fast ausschließlich auf Zerstreuung und Unterhaltung einer aus Langeweile genußsüchtigen Bevölkerung bestimmt und außerdem auf Geldgewinn zur Erschwingung der Kosten der hierfür berechneten Schaustellungen angewiesen ist, zu dem geradeweges entgegengesetzten Zwecke zu verwenden, nämlich eine Bevölkerung ihren gemeinen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen. Ich hatte Zeit, über die Gründe jener Stellung des Theaters zu unserer Öffentlichkeit nachzudenken und dagegen die Grundlagen derjenigen sozialen Verhältnisse zu erwägen, die aus sich das von mir gemeinte Theater mit eben der Nothwendigkeit bedingen würden, wie jenes aus unseren modernen Verhältnissen hervorgeht. Wie ich für den Charakter meines dramatisch-musikalischen Ideales in den seltenen einzelnen Leistungen genialer Künstler einen realen Anhalt gewonnen hatte, gewährte mir die Geschichte auch für das von mir gedachte ideale Verhältniß des Theaters zur Öffentlichkeit ein typisches Modell. Ich fand es im Theater des alten Athen, dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller betheiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Aischylos, ein Sophokles die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten.

Die Gründe des Verfalles dieses unvergleichlichen Kunstwerkes, nach denen ich voll Trauer mich fragen mußte, stellten sich mir als-

bald dar. Zunächst fesselten meine Aufmerksamkeit die sozialen Ursachen dieses Verfalles, und ich glaubte sie in den Gründen des Verfalles des antiken Staates selbst zu finden. Demzufolge suchte ich auf die sozialen Grundlagen derjenigen staatlichen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes zu schließen, welche, die Fehler des antiken Staates verbessernd, einen Zustand begründen könnte, in welchem das Verhältniß der Kunst zum öffentlichen Leben, wie es einst in Athen bestand, sich in wo möglich noch edlerer und jedenfalls dauernderer Weise wiederherstellen müßte. Die hierauf bezüglichen Gedanken legte ich in einem Schriftchen: „Die Kunst und die Revolution" betitelt, nieder; meinen ursprünglichen Wunsch, es in einer Folge von Artikeln in einer französischen politischen Zeitschrift zu veröffentlichen, gab ich auf, als man mir versicherte, die damalige Periode (es war im Jahre 1849) sei nicht geeignet, die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums für einen solchen Gegenstand zu gewinnen. Gegenwärtig bin ich es, der es für zu weit führend halten würde, Sie mit dem Inhalte jenes Libells näher bekannt zu machen, und gewiß danken Sie mir es, daß ich Sie mit dem Versuche hierzu verschone Genug, daß ich Ihnen mit dem Obigen andeutete, bis in welche anscheinend so abliegenden Meditationen ich mich erging, um meinem künstlerischen Ideale einen Boden in einer wiederum doch wohl nur idealen Realität zu gewinnen.

Anhaltender fesselte mich sodann die Erforschung des Charakters jener beklagten Auflösung des großen griechischen Kunstwerkes. Hier gewahrte ich zunächst die auffallende Erscheinung der Auflösung und Trennung der zuvor im vollendeten Drama vereinigten einzelnen Kunstzweige. Aus dem allmächtigen Vereine, in welchem sie, gemeinschaftlich zu einem Zwecke wirkend, es ermöglicht hatten, dem gesammten Volke die erhabensten und tiefsten Absichten der Menschheit allgemein verständlich zu erschließen, lösten die einzelnen Kunstbestandtheile sich los, um fortan nicht mehr die begeisternden Lehrer der Öffentlichkeit, sondern der tröstliche Zeitvertreib des speziellen

Kunstliebhabers zu werden, so daß, während der Volksmenge Gladiatorenkämpfe und Thiergefechte zur öffentlichen Belustigung vorgeführt wurden, der Gebildetere sich in der Einsamkeit mit Litteratur und Malerei beschäftigte. Wichtig war es mir nun vor Allem, daß ich erkennen zu müssen glaubte, wie die einzelnen, getrennt fortgebildeten Kunstarten, so sehr auch von großen Genie's ihre Ausdrucksfähigkeit schließlich entwickelt und gesteigert wurde, dennoch, ohne in Widernatürlichkeit und entschiedene Fehlerhaftigkeit zu verfallen, nie darauf abzielen konnten, in irgendwelcher Weise jenes allvermögende Kunstwerk zu ersetzen, welches eben nur ihrer Vereinigung hervorzubringen möglich war. Mit den Aussagen der bedeutendsten Kunstkritiker, mit den Untersuchungen z. B. eines Lessing über die Gränzen der Malerei und der Dichtkunst an der Hand, glaubte ich zu der Einsicht zu gelangen, daß jeder einzelne Kunstzweig nach einer Ausdehnung seines Vermögens hin sich entwickelt, die ihn schließlich an die Gränze desselben führt, und daß er diese Gränze, ohne die Gefahr, sich in das Unverständliche und absolut Phantastische, ja Absurde zu verlieren, nicht überschreiten kann. An diesem Punkte glaubte ich in ihm deutlich das Verlangen zu erkennen, der anderen, von diesem Punkte aus einzig vermögenden, verwandten Kunstart die Hand zu bieten; und mußte es mich, im Hinblick auf mein Ideal, lebhaft interessiren, diese Tendenzen in jeder besonderen Kunstart zu verfolgen, so glaubte ich schließlich im Verhältniß der Poesie zur Musik diese Tendenz am deutlichsten und (namentlich in Gegenwart der ungemeinen Bedeutung der neueren Musik) am auffallendsten nachweisen zu können. Indem ich mir auf diese Weise dasjenige Kunstwerk vorzustellen suchte, in welchem alle einzelnen Kunstarten, zu ihrer eigenen höchsten Vervollkommnung, sich zu vereinigen hätten, traf ich von selbst auf den bewußten Anblick desjenigen Ideals, das unbewußt sich allmählich in mir gebildet und dem verlangenden Künstler vorgeschwebt hatte. Da ich, namentlich in Erinnerung der von mir erkannten, durchaus fehlerhaften Stellung des Theaters zur Öffentlichkeit, die Ermöglichung

einer vollendeten Erscheinung dieses idealen Kunstwerkes nicht in die Gegenwart setzen konnte, bezeichnete ich mein Ideal als „das Kunstwerk der Zukunft". Unter diesem Titel veröffentlichte ich eine bereits ausführlichere Schrift, in welcher ich die soeben bezeichneten Gedanken näher darlegte, und diesem Titel verdanken wir (im Vorbeigehen sei es erwähnt) die Erfindung des Gespenstes einer „Musik der Zukunft", welches auf so populäre Weise auch in französischen Kunstberichten seinen Spuk treibt und von dem Sie leicht nun errathen werden, aus welchem Misverständniß und zu welchem Zwecke es erfunden worden ist.

Auch mit der näheren Vorführung der Details dieser Schrift verschone ich Sie, verehrter Freund! Ich messe ihr selbst keinen anderen Werth bei, als den sie für Diejenigen haben kann, denen es nicht uninteressant dünken muß, zu erfahren, wie und in welcher Ausdrucksweise einst ein produzirender Künstler bemüht war, vor Allem sich selbst Aufschlüsse über Probleme zu gewinnen, die sonst nur den Kritiker von Fach zu beschäftigen pflegen, diesem aber kaum in der eigenthümlichen Weise sich aufdringen können als jenem. Ebenso will ich Ihnen von einer dritten, ausgearbeiteteren Kunstschrift, welche ich bald nach der letztgenannten unter dem Titel: „Oper und Drama" veröffentlichte, nur einen allgemeinen Grundriß seines Inhaltes geben, da ich nicht anders glauben kann, als daß die darin sehr bis in das feinste Detail gehenden Darlegungen meines Hauptgedankens mehr für mich selbst Interesse haben konnten, als sie jetzt und in Zukunft für Andere es haben können. Es waren intime Meditationen, die ich, vom ungemein lebhaften Interesse an dem Gegenstande gestachelt, zum Theil in polemischem Charakter vortrug. Dieser Gegenstand war eine nähere Erforschung des Verhältnisses der Dichtkunst und der Musik zu einander, dießmal im ganz bestimmten Hinblick auf das dramatische Kunstwerk.

Hier glaubte ich vor Allem die irrige Meinung Derjenigen zu widerlegen zu haben, welche in dem eigentlichen Operngenre das Ideal,

wenn nicht erreicht, doch unmittelbar vorbereitet wähnten. Schon in Italien, mehr aber in Frankreich und Deutschland, hat dieses Problem die bedeutendsten Geister der Litteratur beschäftigt. Der Kampf der Gluckisten und Piccinisten in Paris war nichts Anderes als ein, seiner Natur nach unentscheidbarer, Kontrovers darüber, ob das Ideal des Drama's in der Oper zu erreichen sei; Diejenigen, welche diese These bejahend aufrecht erhalten zu dürfen glaubten, wurden trotz ihrer anscheinenden Siege durch die Gegner im bedenklichen Schach gehalten, sobald diese in der Oper die Musik in der Weise prädominirend bezeichneten, daß dieser allein und nicht der Poesie ihre Erfolge beizumessen seien. Voltaire, der theoretisch der ersteren Ansicht geneigt war, sah dem konkreten Falle gegenüber sich doch wieder zu dem niederschlagenden Ausspruche genöthigt: „Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante". In Deutschland, wo, von Lessing zuerst angeregt, zwischen Schiller und Goethe das gleiche Problem, und zwar mit entschiedener Neigung zur günstigsten Erwartung von der Oper, diskutirt wurde, bestätigte der Letztere, Goethe, im schlagendsten Widerspruch zu seiner theoretischen Meinung, ganz unwillkürlich den Ausspruch Voltaire's; er selbst verfaßte nämlich verschiedene Operntexte, und, um sich auf das Niveau des Genre zu stellen, hielt er es für gut, in Erfindung wie Ausführung sich so trivial wie möglich zu halten, so daß wir nur mit Bedauern diese höchst seichten Stücke unter die Zahl seiner Dichtungen aufgenommen sehen können.

Daß diese günstige Meinung von geistreichen Köpfen so oft wieder aufgenommen werden, nie aber sich erfüllen konnte, zeigte mir einerseits die anscheinend nahe liegende Möglichkeit, durch eine vollgiltige Vereinigung der Poesie und Musik im Drama das Höchste zu erreichen, andererseits aber eben die fundamentale Fehlerhaftigkeit des eigentlichen Operngenre's, eine Fehlerhaftigkeit, die der Natur der Sache nach nicht dem Musiker zuerst zum Bewußtsein kommen konnte, und sonst auch dem litterarischen Dichter nothwendig entgehen mußte. Der Dichter, der eben nicht selbst Musiker war, traf in der Oper

ein festgezimmertes Gerüst musikalischer Formen an, welches ihm von vornherein ganz bestimmte Gesetze für die Erfindung und Ausführung der zu liefernden dramatischen Unterlage gab. An diesen Formen konnte nicht er, sondern nur der Musiker Etwas ändern; welcher Art ihr Gehalt war, das deckte der zu Hilfe gerufene Dichter, ohne es zu wollen, aber dadurch auf, daß er in Erfindung des Sujets und der Verse sich zu einer auffallenden Herabstimmung seines poetischen Vermögens, bis zur offenbaren, und von Voltaire deßhalb gegeiselten, Trivialität veranlaßt sah. In Wahrheit wird es nicht nöthig sein, die Mislichkeit und Flachheit, ja Lächerlichkeit des Genre's des Opernlibretto's aufzudecken; selbst in Frankreich bestanden die besten Versuche dieser Art mehr darin, diesen Übelstand eher zu verdecken, als ihn zu heben. Das eigentliche Gerüst der Oper blieb somit dem Dichter stets ein unantastbarer, fremder Gegenstand, zu dem er sich fremd und nur gehorchend verhielt, und es haben sich deßhalb, mit seltenen und ungünstigen Ausnahmen, wahrhaft große Dichter nie mit der Oper zu thun gemacht.

Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? Das Widerspruchsvolle und Verkehrte in den Erwartungen, die man hierin von dem Musiker hegte, glaube ich in dem ersten Theile meiner letztgenannten Schrift: „Oper und Drama" genau dargelegt zu haben. Indem ich meine höchste Bewunderung des Schönen und Hinreißenden, was große Meister in diesem Gebiete leisteten, ausdrückte, hatte ich, wenn ich die Schwächen ihrer Leistungen aufdeckte, nicht nöthig, ihren anerkannten Kunstruhm zu schmälern, weil ich den Grund dieser Schwächen eben in der Fehler-

haftigkeit des Genre's selbst nachweisen konnte. Worauf es mir nach dieser immerhin unerfreulichen Darstellung eigentlich ankam, war aber, den Beweis davon zu liefern, daß die vielen geistreichen Köpfen vorgeschwebte ideale Vollendung der Oper zu allernächst nur in einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Theilnahme des Dichters an dem Kunstwerke bedingt sein könnte.

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Theilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor Allem die oben bereits berührten, wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welcher für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke. Wie diese Tendenz bereits in der Erfindung des dichterischen Stoffes selbst vorherrschend ist und erst dasjenige Lebensbild der Menschheit ein poetisches genannt wird, in welchem alle nur der abstrakten Vernunft erklärlichen Motive verschwinden, um sich dagegen als Motive des rein menschlichen Gefühles darzustellen, so ist sie unverkennbar auch einzig maaßgebend für die Form und den Ausdruck der dichterischen Darstellung; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen nothwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Gränze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte

uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde.

Als den idealen Stoff des Dichters glaubte ich daher den „Mythos" bezeichnen zu müssen, dieses ursprünglich namenlos entstandene Gedicht des Volkes, das wir zu allen Zeiten von den großen Dichtern der vollendeten Kulturperioden immer wieder neu behandelt antreffen; denn bei ihm verschwindet die konventionelle, nur der abstrakten Vernunft erklärliche Form der menschlichen Verhältnisse fast vollständig, um dafür nur das ewig Verständliche, rein Menschliche, aber eben in der unnachahmlichen, konkreten Form zu zeigen, welche jedem ächten Mythos seine so schnell erkenntliche individuelle Gestalt verleiht. Den hierher gehörigen Untersuchungen widmete ich den zweiten Theil meines Buches und führte meine Darstellung bis zu der Frage, welche die vollendetste Darstellungsform dieses idealen dichterischen Stoffes sein müsse?

In einem dritten Theile nun versenkte ich mich in die Untersuchung der hier berührten technischen Möglichkeiten der Form und gewann, als Ergebniß dieser Untersuchung, daß nur die ungemein reiche, früheren Jahrhunderten gänzlich unbekannte Entwickelung, welche die Musik in unseren Zeiten erlangt hat, die Aufdeckung jener Möglichkeiten herbeiführen konnte.

Ich fühle die Wichtigkeit dieser Behauptung zu stark, um nicht bedauern zu müssen, hier nicht den Ort ersehen zu dürfen, an welchem eine umfassende Begründung dieser These mir erlaubt sein könnte. In dem genannten dritten Theile glaube ich diese Begründung, wenigstens für meine Überzeugung genügend, niedergelegt zu haben, und wenn ich daher hier unternehme, in wenigen Zügen Ihnen meine Ansicht über diesen Gegenstand mitzutheilen, so ersuche ich Sie, auf Treu' und Glauben annehmen zu wollen, daß, was Ihnen paradox erscheinen sollte, an jenem Orte wenigstens näher belegt sich vorfindet.

Unleugbar haben seit der Wiedergeburt der schönen Künste unter den christlichen Völkern Europa's zwei Kunstarten eine ganz neue und so vollendete Entwickelung erhalten, wie sie im klassischen Alterthume sie noch nicht gefunden hatten; ich meine die Malerei und die Musik. Die wundervolle ideale Bedeutung, welche die Malerei bereits im ersten Jahrhunderte der Rennaissance gewann, steht so außer allem Zweifel, und das Charakteristische dieser Kunstbedeutung ist so wohl ergründet worden, daß wir hier eben nur auf die Neuheit dieser Erscheinung im Gebiete der allgemeinen Kunstgeschichte sowie darauf hinweisen wollten, daß diese Erscheinung der neueren Kunst ganz eigenthümlich angehört. In einem noch höheren und — ich glaube — noch bedeutungsvolleren Grade haben wir dasselbe von der modernen Musik zu behaupten. Die dem Alterthume gänzlich unbekannte Harmonie, ihre undenklich reiche Erweiterung und Anwendung durch Polyphonie sind die Erfindung und das eigenthümlichste Werk der neueren Jahrhunderte.

Bei den Griechen kennen wir die Musik nur als Begleiterin des Tanzes; die Bewegung des Tanzes gab ihr, wie dem vom Sänger zur Tanzweise gesungenen Gedichte, die Gesetze des Rhythmus, welche Vers und Melodie so entschieden bestimmten, daß die griechische Musik (unter welcher die Poesie fast immer mit verstanden war) nur als der in Tönen und Worten sich aussprechende Tanz angesehen werden kann. Diese im Volke lebenden, ursprünglich der heidnischen Götterfeier angehörenden Tanzweisen waren es, welche, den Inbegriff aller antiken Musik ausmachend, von den frühesten christlichen Gemeinden zur Feier auch ihres allmählich sich ausbildenden Gottesdienstes verwendet wurden. Diese ernste Feier, welche den Tanz als weltlich und gottlos völlig ausschloß, ließ natürlich auch das Wesentliche der antiken Melodie, den ungemein lebhaften und wechselvollen Rhythmus, ausfallen, wodurch die Melodie den rhythmisch gänzlich unaccentuirten Charakter des noch heute in unseren Kirchen gebräuchlichen Chorales annahm. Offenbar war mit der Entziehung der rhythmischen Beweg-

lichkeit dieser Melodie aber das ihr eigenthümliche Motiv des Ausdruckes geraubt und von dem ungemein geringen Ausdruck der antiken Melodie, sobald ihr eben dieser Schmuck des Rhythmus genommen war, hätten wir somit noch heute Gelegenheit, uns zu überzeugen, sobald wir sie uns nämlich auch ohne die jetzt ihr untergelegte Harmonie denken. Den Ausdruck der Melodie, seinem innersten Sinne gemäß, zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes, welcher durch seinen charakteristischen Wechsel den Ausdruck der Melodie fortan motivirte, wie zuvor ihn der Rhythmus bedungen hatte. Zu welch' wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise gekanntem Ausdrucke die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik. Die verschiedenen Stimmen, welche ursprünglich nur bestimmt waren, den untergelegten harmonischen Akkord mit der Note der Melodie zugleich zu Gehör zu bringen, erhielten hier endlich selbst eine frei und ausdrucksvoll fortschreitende Entwickelung, so daß mit Hilfe der sogenannten kontrapunktischen Kunst jede dieser, der eigentlichen Melodie (dem sogenannten Canto fermo) untergelegten Stimmen mit selbständigem Ausdruck sich bewegte, wodurch, eben in den Werken der hochgeweihtesten Meister, ein solcher kirchlicher Gesang in seinem Vortrage eine so wunderbare, das Herz bis in das tiefste Innere erregende Wirkung hervorbrachte, daß durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer anderen Kunst sich ihr vergleichen kann.

Den Verfall dieser Kunst in Italien, und die gleichzeitig eintretende Ausbildung der Opernmelodie von Seiten der Italiener, kann ich nicht anders als einen Rückfall in den Paganismus nennen. Als mit dem Verfall der Kirche das weltliche Verlangen auch für die Anwendung der Musik beim Italiener die Oberhand gewann, half man sich am leichtesten dadurch, daß man der Melodie ihre ursprüngliche rhythmische Eigenschaft wiedergab und für den Gesang sie ebenso wie

früher für den Tanz verwandte. Die auffallenden Inkongruenzen des modernen', im Einklange mit der christlichen Melodie entwickelten Verses mit dieser ihm aufgelegten Tanzmelodie, übergehe ich hier besonders nachzuweisen und möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß diese Melodie gegen diesen Vers sich fast ganz indifferent verhielt und ihre variationenhafte Bewegung endlich einzig vom Gesangsvirtuosen sich diktiren ließ. Was uns jedoch am meisten bestimmt, die Ausbildung dieser Melodie als einen Rückfall, nicht aber als einen Fortschritt zu bezeichnen, ist, daß sie ganz unleugbar die ungemein wichtige Erfindung der christlichen Musik, die Harmonie und die sie verkörpernde Polyphonie, für sich nicht zu verwenden wußte. Auf einer harmonischen Grundlage von solcher Dürftigkeit, daß sie der Begleitung füglich ganz entbehren kann, hat die italienische Opernmelodie auch in Bezug auf die Fügung und Verbindung ihrer Theile sich mit einem so ärmlichen periodischen Bau begnügt, daß der gebildete Musiker unserer Zeit mit traurigem Erstaunen vor dieser kärglichen, fast kindischen Kunstform steht, deren enge Gränzen selbst den genialsten Tonsetzer, wenn er sich mit ihr befaßt, zu einer vollkommenen formellen Stabilität verurtheilen.

Eine eigenthümliche neue Bedeutung gewann dagegen derselbe Trieb nach Verweltlichung der christlichen Kirchenmusik in Deutschland. Auch deutsche Meister gingen wieder auf die ursprüngliche rhythmische Melodie zurück, wie sie neben der Kirchenmusik im Volke als nationale Tanzweise ununterbrochen fortgelebt hatte. Statt aber die reiche Harmonie der christlichen Kirchenmusik fahren zu lassen, suchten diese Meister vielmehr im Vereine mit der lebhaft bewegten rhythmischen Melodie auch die Harmonie zugleich neu auszubilden, und zwar in der Weise, daß Rhythmus und Harmonie gleichmäßig im Ausdruck der Melodie zusammentrafen. Hierbei ward die selbständig sich bewegende Polyphonie nicht nur beibehalten, sondern bis zu der Höhe ausgebildet, wo jede der Stimmen, vermöge der kontrapunktischen Kunst, selbständig am Vortrage der rhythmischen Melodie theilnahm,

so daß die Melodie nicht mehr nur im ursprünglichen Canto fermo, sondern in jeder der begleitenden Stimmen ebenfalls sich vortrug. Wie hierdurch selbst im kirchlichen Gesang da, wo der lyrische Schwung zur rhythmischen Melodie drängte, eine ganz unerhört mannigfaltige und durchaus nur der Musik eigene Wirkung von hinreißendster Gewalt erzielt werden konnte, erfährt Derjenige leicht, dem es vergönnt ist, eine schöne Aufführung Bach'scher Vokalkompositionen zu hören, und ich verweise hier unter Anderem namentlich auf eine achtstimmige Motette von Sebastian Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied!", in welcher der lyrische Schwung der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust.

Aber eine noch freiere und bis zum feinsten, mannigfaltigsten Ausdruck gesteigerte Entwickelung sollte die hier bezeichnete Ausbildung der rhythmischen Melodie auf der Grundlage der christlichen Harmonie, endlich in der Instrumentalmusik gewinnen. Ohne zunächst auf die intensive Bedeutung des Orchesters Rücksicht zu nehmen, erlaube ich mir, Ihre Aufmerksamkeit hier zuerst nur auf die formelle Erweiterung der ursprünglichen Tanzmelodie zu lenken. Durch die Ausbildung des Quartettes der Streichinstrumente bemächtigte sich die polyphone Richtung der selbständigen Behandlung der verschiedenen Stimmen, in gleicher Weise wie der Gesangstimmen in der Kirchenmusik, auch des Orchesters, und emanzipirte dieses somit aus der unterwürfigen Stellung, in der es bis dahin, wie noch heute in der italienischen Oper, eben nur zur rhythmisch-harmonischen Begleitung verwendet wurde. Höchst interessant und über das Wesen aller musikalischen Form einzig aufklärend ist es nun, zu beobachten, wie alles Trachten der deutschen Meister darauf ausging, der einfachen Tanzmelodie, von Instrumenten selbständig vorgetragen, eine allmählich immer reichere und breitere Entwickelung zu geben. Diese Melodie bestand ursprünglich nur aus einer kurzen Periode von wesentlichen vier Takten, welche verdoppelt oder auch vervierfacht wurden; ihr eine größere Ausdehnung zu geben, und so zu einer breiteren Form

zu gelangen, in welcher auch die Harmonie sich reicher entwickeln könne, scheint die Grundtendenz unserer Meister gewesen zu sein. Die eigenthümliche Kunstform der Fuge, auf die Tanzmelodie angewandt, gab Veranlassung zur Erweiterung auch der Zeitdauer des Stückes dadurch, daß diese Melodie in allen Stimmen abwechselnd vorgetragen, bald in Verkürzungen, bald in Verlängerungen, durch harmonische Modulation in wechselndem Lichte gezeigt, durch kontrapunktische Neben- und Gegenthemen in interessanter Bewegung erhalten wurde. Ein zweites Verfahren bestand darin, daß man mehrere Tanzmelodieen an einander fügte, sie je nach ihrem charakteristischen Ausdrucke mit einander abwechseln ließ, und ihre Verbindungen durch Übergänge, in welchen die kontrapunktische Kunst sich besonders hilfreich zeigte, herstellte. Auf dieser einfachen Grundlage bildete sich das eigenthümliche Kunstwerk der Symphonie aus. Haydn war der geniale Meister, der diese Form zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab. Während die italienische Opernmelodie bei ihrem dürftigen formellen Bau verblieben war, hatte sie jedoch im Munde der begabtesten und gefühlvollsten Sänger, getragen vom Athem des edelsten Musikorganes, eine den deutschen Meistern bis dahin unbekannte sinnlich-anmuthige Färbung erhalten, deren süßer Wohllaut ihren Instrumentalmelodieen abging. Mozart war es, der dieses Zaubers inne ward und, indem er der italienischen Oper die reichere Entwickelung der deutschen Instrumentalkompositionsweise zuführte, den vollen Wohllaut der italienischen Gesangsweise der Orchestermelodie wiederum mittheilte. Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister trat Beethoven an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus, und erfüllte diese Form mit einem so unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethoven'schen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte überhaupt stehen; denn

durch sie ist eine Erscheinung in die Welt getreten, von welcher die Kunst keiner Zeit und keines Volkes etwas auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen hat.

In dieser Symphonie wird von Instrumenten eine Sprache gesprochen, von welcher man insofern zu keiner Zeit vorher eine Kenntniß hatte, als hier mit einer bisher unbekannten Andauer der rein musikalische Ausdruck in den undenklich mannigfaltigsten Nüancen den Zuhörer fesselt, sein Innerstes in einer, keiner anderen Kunst erreichbaren Stärke anregt, in seinem Wechsel ihm eine so freie und kühne Gesetzmäßigkeit offenbarend, daß sie uns mächtiger als alle Logik dünken muß, ohne daß jedoch die Gesetze der Logik im Mindesten in ihr enthalten wären, vielmehr das vernunftmäßige, am Leitfaden von Grund und Folge sich bewegende Denken hier gar keinen Anhalt findet. So muß uns die Symphonie geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewöhnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phänomene der Welt auf, von welchem das eine zuvörderst unleugbar ist, nämlich, daß er mit der überwältigendsten Überzeugung sich uns aufdrängt und unser Gefühl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, daß die logisirende Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird.

Die metaphysische Nothwendigkeit der Auffindung dieses ganz neuen Sprachvermögens gerade in unseren Zeiten scheint mir in der immer konventionelleren Ausbildung der modernen Wortsprachen zu liegen. Betrachten wir die Geschichte der Entwickelung dieser Sprachen näher, so treffen wir noch heute in den sogenannten Wortwurzeln auf einen Ursprung, der uns deutlich zeigt, wie im ersten Anfange die Bildung des Begriffes von einem Gegenstande fast ganz mit dem subjektiven Gefühle davon zusammenfiel, und die Annahme, daß die erste Sprache der Menschen eine große Ähnlichkeit mit dem Gesange gehabt haben muß, dürfte vielleicht nicht lächerlich erscheinen. Von einer jedenfalls ganz sinnlich subjektiv gefühlten Bedeutung der

Worte aus entwickelte sich die menschliche Sprache in einem immer abstrakteren Sinne in der Weise, daß endlich eine nur noch konventionelle Bedeutung der Worte übrig blieb, welche dem Gefühl allen Antheil an dem Verständnisse derselben entzog, wie auch ihre Fügung und Konstruktion gänzlich nur noch von zu erlernenden Regeln abhängig gemacht wurde. In nothwendiger Übereinstimmung mit der sittlichen Entwickelung der Menschen bildete sich in Sitte und Sprache gleichmäßig die Konvention aus, deren Gesetze nicht mehr dem natürlichen Gefühle verständlich waren, sondern durch einzig der Reflexion begreifliche Maximen der Erziehung auferlegt wurden. Seitdem nun die modernen europäischen Sprachen, noch dazu in verschiedene Stämme getheilt, mit immer ersichtlicherer Tendenz ihrer rein konventionellen Ausbildung folgten, entwickelte sich andererseits die Musik zu einem bisher der Welt unbekannten Vermögen des Ausdruckes. Es ist, als ob das durch die Kompression seitens der konventionellen Civilisation gesteigerte rein menschliche Gefühl sich einen Ausweg zur Geltendmachung seiner ihm eigenthümlichen Sprachgesetze gesucht hätte, durch welche es, frei vom Zwange der logischen Denkgesetze, sich selbst verständlich sich ausdrücken könnte. Die ganz ungemeine Popularität der Musik in unserer Zeit, die stets wachsende und bis in alle Schichten der Gesellschaft sich ausbreitende Theilnahme an den Produktionen der tiefsinnigsten Musikgenre's, der immer gesteigerte Eifer, die musikalische Ausbildung zu einem wesentlichen Theile der Erziehung zu bestimmen, dieß Alles, wie es klar ersichtlich und unleugbar ist, bezeugt zugleich die Richtigkeit der Annahme, daß mit der modernen Entwickelung der Musik einem tief innerlichen Bedürfnisse der Menschheit entsprochen worden ist, und die Musik, so unverständlich ihre Sprache nach den Gesetzen der Logik ist, eine überzeugendere Nöthigung zu ihrem Verständnisse in sich schließen muß, als eben jene Gesetze sie enthalten.

Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntniß dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwickelungswege offen stehen. Entweder gänz-

liches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dieß leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethoven's erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfniß inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfniß zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigenthümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängte, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; da es ihr vielmehr nicht zu antworten vermag, bringt sie in das kausale Vorstellungsvermögen des Zuhörers eine Verwirrung, die ihn nicht nur zu beunruhigen im Stande ist, sondern auch der Grund eines gänzlich falschen Urtheiles wird. Diese störende und doch so unerläßliche Frage in einem Sinne zu beantworten, daß sie von vornherein durch Beschwichtigung gewissermaßen eludirt wird, kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dieß gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dieß ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen scenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Theilnahme an einer

vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Theilnahme das sympathische Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase geräth, wo es jenes verhängnißvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und — in einem tiefen Sinne — zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet.

Die technischen Gesetze, nach welchen diese innige Verschmelzung der Musik mit der Poesie im Drama sich zu bewerkstelligen habe, versuchte ich schließlich in jenem dritten Theile der zuletzt genannten Schrift näher zu bezeichnen. Einen Versuch, Ihnen hier diese Darstellung zu wiederholen, verlangen Sie gewiß nicht von mir, denn bereits habe ich Sie wohl mit den vorangehenden Grundzügen nicht minder ermüdet als mich selbst, und an der eigenen Ermüdung gewahre ich, daß ich ganz gegen Willen mich wieder demjenigen Zustande nähere, der mich gefangen hielt, als ich vor Jahren jene theoretischen Schriften ausarbeitete, und der mein Gehirn so fremdartig krankhaft bedrückte, daß ich zuvor ihn als einen abnormen bezeichnete, in welchen zurückzufallen ich eine lebhafte Scheu trage. —

Abnorm nannte ich jenen Zustand, weil ich das in der künstlerischen Anschauung und Produktion mir unmittelbar gewiß und unzweifellos Gewordene, um es auch meinem reflektirenden Bewußtsein ganz klar zu machen, als ein theoretisches Problem zu behandeln mich gedrängt fühlte, und hierzu der abstrakten Meditation nöthig hatte. Nichts kann aber der künstlerischen Natur fremder und peinigender sein als ein solches, seinem gewöhnlichen durchaus entgegengesetztes, Denkverfahren. Er giebt sich ihm daher nicht mit der nöthigen kühlen Ruhe hin, die dem Theoretiker von Fach zu eigen ist; ihn drängt vielmehr eine leidenschaftliche Ungeduld, die ihm verwehrt, die nöthige Zeit auf sorgfältige Behandlung des Styles zu verwenden; die stets das ganze Bild seines Gegen-

standes in sich schließende Anschauung möchte er in jedem Satze vollständig geben; Zweifel daran, ob ihm dieß gelinge, treibt ihn zur fortgesetzten Wiederholung des Versuches, was ihn endlich mit Heftigkeit und einer Gereiztheit erfüllt, die dem Theoretiker durchaus fremd sein soll. Auch aller dieser Übel und Fehler wird er inne, und durch das Gefühl von ihnen von Neuem beunruhigt, endigt er hastig sein Werk mit dem Seufzer, doch wohl etwa nur von Dem verstanden zu werden, der mit ihm schon die gleiche künstlerische Anschauung theilt.

Somit glich mein Zustand einem Krampfe; in ihm suchte ich theoretisch Das auszusprechen, was durch unmittelbare künstlerische Produktion unfehlbar überzeugend mitzutheilen mir unter dem zuvor Ihnen bezeichneten Misverhältnisse meiner künstlerischen Tendenzen zu den Tendenzen unserer öffentlichen Kunst, namentlich des Operntheaters, verwehrt schien. Aus diesem qualvollen Zustande trieb es mich, zur normalen Ausübung meiner künstlerischen Fähigkeiten zurückzukehren. Ich entwarf und führte einen dramatischen Plan von so bedeutender Dimension aus, daß ich, nur den Anforderungen meines Gegenstandes folgend, mit diesem Werke absichtlich mich von aller Möglichkeit entfernte, es unserem Opernrepertoire, wie es ist, einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte dieses, eine ganze ausgeführte Tetralogie umfassende musikalische Drama zu einer öffentlichen Aufführung gebracht werden können. Diese mir vorgestellte ideale Möglichkeit, bei der ich mich gänzlich von der modernen Oper entfernt hielt, schmeichelte meiner Phantasie und hob meine Geistesstimmung zu der Höhe, daß ich, alle theoretischen Grillen verjagend, durch von nun an ununterbrochene künstlerische Produktion mich, wie zu meiner Genesung nach schweren Leiden, wieder in mein eigenthümliches Naturell versenken konnte. Das Werk, von dem ich Ihnen spreche und welches ich seither größtentheils bereits auch durch musikalische Komposition ausgeführt habe, heißt „Der Ring des Nibelungen". Wenn Sie der gegenwärtige Versuch, andere meiner Operndichtungen

in prosaischer Übersetzung Ihnen vorzulegen, nicht verstimmt, dürften Sie mich vielleicht bereit finden, auch mit jenem Dramen-Cyklus ein Gleiches vornehmen zu lassen.

Während ich auf solche Weise, in gänzlicher Resignation auf fernere künstlerische Berührung mit der Öffentlichkeit, mich durch Ausführung neuer künstlerischer Pläne von den Leiden meines mühseligen Ausfluges in das Gebiet der spekulativen Theorie erholte und keine Veranlassung, namentlich auch nicht die thörichtesten Misverständnisse, welche meinen theoretischen Schriften allermeistens zu Theil wurden, mich wieder dazu bestimmen konnten, auf jenes Gebiet zurückzukehren, erlebte ich nun andererseits eine Wendung in meinen Beziehungen zur Öffentlichkeit, auf welche ich nicht im Mindesten gerechnet hatte. —

Meine Opern, von denen ich eine („Lohengrin") noch gar nicht, die anderen nur an dem Theater, an welchem ich zuvor selbst persönlich wirksam war, aufgeführt hatte, verbreiteten sich mit wachsendem Erfolge über eine immer größere Anzahl, endlich über alle Theater Deutschlands, und gelangten daselbst zu andauernder, unleugbarer Popularität. An dieser, im Grunde seltsam mich überraschenden Erscheinung erneuerte ich Wahrnehmungen, wie ich sie während meiner früheren praktischen Laufbahn oft gemacht, und die, wenn einerseits das Operntheater mich abstieß, andererseits mich immer wieder daran fesselten, indem sie mir Ausnahmen zeigten und durch einzelne ungemein reiche Leistungen und ihre Wirkungen mir Möglichkeiten aufdeckten, die, wie ich Ihnen oben andeutete, mich zum Erfassen idealer Entwürfe bestimmten. Ich war bei keiner von allen diesen Aufführungen meiner Opern zugegen, und konnte daher nur aus den Berichten verständiger Freunde, sowie aus dem charakteristischen Erfolge der Leistungen beim Publikum selbst, auf den Geist derselben schließen Das Bild, welches ich mir aus den Berichten meiner Freunde zu entnehmen habe, ist nicht der Art, mich über den Geist jener Aufführungen im Allgemeinen zu einer günstigeren Ansicht zu stimmen, als

ich sie mir über den Charakter unserer Opernvorstellungen überhaupt hatte bilden müssen. In meinen pessimistischen Ansichten somit im Ganzen bestätigt, genoß ich nun aber den Vortheil des Pessimisten, über das hier und da auftauchende Gute, ja Ausgezeichnete, mich um so mehr zu freuen, als ich mich nicht berechtigt glaubte, es erwarten und fordern zu dürfen; während ich früher, als Optimist, das Gute und Ausgezeichnete, weil es möglich war, als strenge Forderung an Alles festgestellt hatte, was mich dann zu Intoleranz und Unerkenntlichkeit getrieben. Die einzelnen vortrefflichen Leistungen, von denen ich somit ganz unerwartet erfuhr, erfüllten mich mit neuer Wärme sowie zur dankbarsten Anerkennung; hatte ich bisher nur in einem allgemein vollkommen begründeten Zustande die Möglichkeit vollgiltiger Kunstleistungen erblickt, so stellte sich mir diese Möglichkeit jetzt als ausnahmsweise erreichbar dar.

Fast noch wichtiger regte mich aber die Wahrnehmung des außerordentlich warmen Eindruckes an, den meine Opern, und zwar selbst bei sehr zweifelhaften, oft sogar sehr entstellenden Aufführungen, dennoch auf das Publikum hervorgebracht hatten. Bedenke ich, wie abgeneigt und feindselig sich namentlich anfänglich die Kritiker, welchen meine zuvor erschienenen Kunstschriften ein Gräuel waren und die von meinen, obgleich in einer früheren Periode geschriebenen Opern hartnäckig annahmen, sie seien mit reflektirender Absichtlichkeit nach jenen Theorieen verfaßt, gegen diese Opern sich ausließen, so kann ich in dem ausgesprochenen Gefallen des Publikums an Werken gerade von meiner Tendenz nichts Anderes als ein sehr wichtiges und sehr ermuthigendes Zeichen erblicken. Ein von der Kritik unbeirrtes Gefallen des größeren Publikums war leicht verständlich, wenn einst die Kritiker, wie es in Deutschland geschah, ihm zuriefen: „Wendet euch ab von den verführerischen Sirenenklängen Rossini's, verschließt euer Ohr seinem leichten Melodieengetändel!" und das Publikum dennoch mit Vergnügen diese Melodieen hörte. Hier aber trat der Fall ein, wo die Kritiker unabläßig das Publikum warnten,

sein Geld nicht für Dinge auszugeben, die ihm unmöglich Vergnügen machen könnten; denn was es einzig in der Oper suche, Melodieen, Melodieen — die seien in meinen Opern ganz und gar nicht vorhanden, sondern Nichts wie die langweiligsten Rezitative und der unverständlichste musikalische Gallimathias; kurz — „Zukunftsmusik"!

Nehmen Sie an, welchen Eindruck es nun auf mich machen mußte, nicht nur die unwiderleglichsten Beweise eines wirklich populären Erfolges meiner Opern beim gesammten deutschen Publikum, sondern auch persönliche Kundgebungen einer vollständigen Umkehr des Urtheils und der Gesinnung von solchen Leuten zu erhalten, die bis dahin, nur an der lasziveſten Tendenz der Oper und des Ballets Geschmack findend, mit Verachtung und Widerwillen jede Zumuthung, einer ernsteren Tendenz der dramatisch-musikalischen Kunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen, von sich gewiesen hatten! Diese Begegnungen sind mir nicht selten zu Theil geworden, und welche ermuthigenden, tief versöhnenden Schlüsse ich aus ihnen ziehen zu dürfen glaubte, erlaube ich mir in Kürze Ihnen hier anzudeuten.

Offenbar handelte es sich hier nicht um die größere oder geringere Stärke meines Talentes, da selbst die mir feindseligsten Kritiker nicht gegen dieses, sondern gegen die von mir befolgte Tendenz sich aussprachen und meine endlichen Erfolge dadurch zu erklären suchten, daß mein Talent besser als meine Tendenz sei. Somit hatte ich, von der mir etwa schmeichelhaften Anerkennung meiner Fähigkeiten unberührt, mich eben nur dessen zu freuen, daß ich von einem richtigen Instinkte ausgegangen war, wenn ich in der gleichmäßigen gegenseitigen Durchdringung der Poesie und der Musik dasjenige Kunstwerk mir als zu ermöglichen dachte, welches im Moment der sceniſchen Aufführung mit unwiderstehlich überzeugendem Eindrucke wirken müßte, und zwar in der Weise, daß alle willkürliche Reflexion vor ihm sich in das reine menschliche Gefühl auflöse. Daß ich

diese Wirkung hier erreicht sah, trotz der noch jedenfalls sehr großen Schwächen der Aufführung, auf deren vollste Richtigkeit ich andererseits so sehr viel geben muß, dieß hat mich aber zu noch kühneren Ansichten von der all-ermöglichenden Wirksamkeit der Musik bestimmt, über die ich schließlich mich Ihnen noch ausführlicher verständlich zu machen suchen werde.

Über diesen schwierigen und doch so äußerst wichtigen Punkt mich klar mitzutheilen, kann ich nur hoffen, wenn ich nichts Anderes als die Form in's Auge fasse. In meinen theoretischen Arbeiten hatte ich versucht, mit der Form zugleich den Inhalt zu bestimmen; da dieß, eben in der Theorie, nur in abstrakter, nicht in konkreter Darstellung geschehen konnte, setzte ich mich hierbei nothwendig einer großen Unverständlichkeit oder doch Mißverständlichkeit aus. Ich möchte deßhalb, wie ich oben erklärte, ein solches Verfahren, auch in dieser Mittheilung an Sie, um keinen Preis gern wieder einschlagen. Dennoch erkenne ich das Mißliche, von einer Form zu sprechen, ohne ihren Inhalt in irgend einer Weise zu bezeichnen. Wie ich Ihnen anfänglich gestand, war es daher die durch Sie zugleich an mich ergangene Aufforderung, auch eine Übersetzung meiner Operndichtungen Ihnen vorzulegen, welche mich überhaupt bestimmen konnte, den Versuch zu machen, Ihnen giltige Aufklärungen über mein theoretisches Verfahren, so weit es mir selbst bewußt geworden ist, zu geben. Lassen Sie mich Ihnen daher ein Weniges über diese Dichtungen sagen; hoffentlich macht mir dieß möglich, Ihnen alsdann nur noch von der musikalischen Form zu sprechen, auf die es hier so sehr ankommt und über die sich so viel irrige Vorstellungen verbreitet haben.

Zuvörderst muß ich Sie aber um Nachsicht bitten, Ihnen diese Operndichtungen nicht anders als in prosaischer Übersetzung vorlegen zu können. Die unendlichen Schwierigkeiten, die uns die Übersetzung in Versen des „Tannhäuser", welcher nun nächstens dem Pariser Publikum durch vollständige scenische Aufführung bekannt gemacht

werden soll, kostete, haben gezeigt, daß derartige Arbeiten eine Zeit erfordern, welche dießmal auf die Übersetzung meiner übrigen Stücke nicht verwendet werden konnte. Davon, daß diese Dichtungen auch durch die poetische Form einen Eindruck auf Sie machen sollten, muß ich daher gänzlich absehen und einzig mich damit begnügen, Ihnen den Charakter des Sujets, die dramatische Behandlung und ihre Tendenz zu zeigen, um dadurch Sie auf den Antheil hinzuweisen, den der Geist der Musik an ihrer Konzeption und Gestaltung hatte. Möge hierfür diese Übersetzung genügen, die keinen anderen Anspruch macht, als den ursprünglichen Text so wortgetreu wie möglich wiederzugeben.

Die drei ersten dieser Dichtungen: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", waren von mir bereits vor der Abfassung meiner theoretischen Schriften verfaßt, komponirt und, mit Ausnahme des „Lohengrin", auch scenisch aufgeführt. An ihnen (wenn dieß an der Hand des Sujets vollständig möglich wäre) könnte ich Ihnen daher den Gang der Entwickelung meiner künstlerischen Produktivität bis zu dem Punkte nachweisen, wo ich mich veranlaßt sah, mir theoretisch Rechenschaft über mein Verfahren zu geben. Doch erwähne ich dieß nur, um Sie darauf aufmerksam zu machen, wie sehr man sich irrt, wenn man diesen drei Arbeiten unterlegen zu müssen glaubt, ich habe sie mit bewußter Absicht nach mir gebildeten abstrakten Regeln abgefaßt. Lassen Sie sich vielmehr sagen, daß selbst meine kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch-musikalische Form mir dadurch sich aufdrängten, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungen-Drama, von welchem ich sogar schon einen Theil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts Anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch-produktiven Prozesses war. Mein eigentlichstes System, wenn Sie es so nennen wollen, findet daher in jenen drei ersten Dichtungen nur erst eine sehr bedingte Anwendung.

Anders verhält es sich jedoch mit dem letzten der Gedichte, welches ich Ihnen vorlege, „Tristan und Isolde". Dieses entwarf ich und führte es aus, nachdem ich bereits den größeren Theil der Nibelungenstücke vollständig in Musik gesetzt hatte. Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner scenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher aufführbares Werk zu liefern; ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfniß, endlich wieder Etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die zuvor Ihnen bezeichneten ermuthigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland, mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten. An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem Systeme geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Glauben Sie mir, es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produziren, die ich bei der Ausführung meines „Tristan" empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit!

In Kürze lassen Sie mich einer Oper gedenken, welche noch dem „Fliegenden Holländer" voranging: „Rienzi", ein Werk voll jugendlichen Feuers, welches mir meinen ersten Erfolg in Deutschland verschaffte, und nicht nur an dem Theater, wo ich es zuerst aufführte,

in Dresden, sondern seitdem auch auf vielen anderen Theatern fortgesetzt neben meinen übrigen Opern gegeben wird. Ich lege auf dieses Werk, welches seine Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontini's sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genre's der Großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's, verdankte, — ich lege, sage ich, auf dieses Werk heute und Ihnen gegenüber keinen besonderen Nachdruck, weil in ihm noch kein wesentliches Moment meiner später sich geltend machenden Kunstanschauung ersichtlich enthalten ist, und es mir hier nicht darauf ankommen kann, mich Ihnen als glücklicher Opernkomponist darzustellen, sondern Sie über eine problematische Richtung meiner Tendenzen aufzuklären. Dieser „Rienzi" ward während meines ersten Aufenthaltes in Paris vollendet, ich hatte die glänzende Große Oper vor mir und war vermessen genug, mir mit dem Wunsche zu schmeicheln, mein Werk dort aufgeführt zu sehen. Sollte dieser Jugendwunsch je noch in Erfüllung gehen, so müßten Sie mit mir die Schicksalsführungen gewiß sehr wunderlich nennen, die zwischen Wunsch und Erfüllung einen so langen Zeitraum, und von ihm so gänzlich ablenkende Erfahrungen, eintreten ließen.

Auf diese fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper, folgte unmittelbar „Der fliegende Holländer", den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte. Sie sehen, daß der Glanz des Pariser Ideals vor mir verblich, und ich die Gesetze der Form für meine Konzeptionen aus einem anderen Quelle zu schöpfen begann, als aus dem vor mir ausgebreiteten Meere der giltigen Öffentlichkeit. Der Inhalt meiner Stimmung liegt Ihnen vor: in dem Gedichte liegt es deutlich ausgesprochen. Welcher dichterische Werth ihr zugesprochen werden dürfe, weiß ich nicht; doch weiß ich, daß ich namentlich schon bei der Abfassung des Gedichtes mich anders fühlte, als bei der Aufzeichnung meines Libretto's zu „Rienzi", wo ich eben nur noch einen „Operntext" im Sinne hatte,

der es mir ermöglichen sollte, alle die vorgefundenen, gesetzgebenden Formen der eigentlichen großen Oper, als da sind: Introduktionen, Finale's, Chöre, Arien, Duetten, Terzetten u. s. w., so reichlich als möglich auszufüllen.

Mit diesem und allen folgenden Entwürfen wendete ich mich auch für die Wahl des Stoffes vom historischen Gebiete ein- für allemal zum Gebiete der Sage. Ich unterlasse hier, Ihnen die inneren Tendenzen zu bezeichnen, welche mich bei dieser Entscheidung leiteten, und hebe dafür nur Dieses hervor: welchen Einfluß diese Stoffwahl auf die Bildung der poetischen und namentlich musikalischen Form übte.

Alles nöthige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-konventionellen, was eine bestimmte, entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert, und was vom historischen Roman- oder Dramendichter in unseren Zeiten deßhalb so umständlich breit ausgeführt wird, konnte ich übergehen. Und hiermit war, wie der Dichtung, so namentlich der Musik, die Nöthigung zu einer ihnen ganz fremden, und der Musik vor Allem ganz unmöglichen Behandlungsweise benommen. Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deßhalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum? beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo

er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, weßhalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleichsam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht. —

Schon für die dichterische Ausführung des Stoffes giebt dessen sagenhafter Charakter aus dem angeführten Grunde aber den wesentlichen Vortheil, daß, während der einfache, seinem äußeren Zusammenhange nach leicht übersichtliche Gang der Handlung kein Verweilen zur äußerlichen Erklärung des Vorganges nöthig macht, dagegen nun der allergrößte Raum des Gedichtes auf die Kundgebung der inneren Motive der Handlung verwendet werden kann, dieser inneren Seelenmotive, welche schließlich einzig uns die Handlung als nothwendig erklären sollen, und zwar dadurch, daß wir selbst im innersten Herzen an diesen Motiven sympathisch theilnehmen.

Sie bemerken beim Überblick der Ihnen vorgelegten Dichtungen leicht, daß ich des hiermit bezeichneten Vortheiles mir erst allmählich bewußt wurde, und erst allmählich seiner mich zu bedienen lernte. Schon das mit jedem Gedichte zunehmende äußere Volumen bezeugt Ihnen dieses. Sie werden bald ersehen, daß meine anfängliche Befangenheit dagegen, der Dichtung eine breitere Entwickelung zu geben, namentlich auch mit daher rührte, daß ich zunächst immer noch zu sehr die herkömmliche Form der Opernmusik im Auge hatte, welche bisher ein Gedicht unmöglich machte, das nicht zahlreiche Wortwiederholungen erlaubte. Im „Fliegenden Holländer" hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommene Intrigue auszuschließen, und dafür diejenigen

Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigenthümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zusammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde.

Ungleich stärker finden Sie vielleicht schon die Handlung des „Tannhäuser" aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört.

Das ganze Interesse des „Lohengrin" beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsa's: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Noth des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. Sie ahnen, wie eigenthümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt!

Auch ich, wie ich Ihnen erzählt, fühlte mich zu dem Woher? und Warum? gedrängt, vor welchem für längere Zeit der Zauber meiner Kunst mir verschwand. Doch meine Bußzeit lehrte mich die Frage überwinden. Jeder Zweifel war mir endlich entnommen, als ich mich dem „Tristan" hingab. Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Centrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachtheil der deutlichen Kund-

machung der inneren Motive, angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.

Vielleicht werden Sie an der Ausführung dieses Gedichtes Vieles zu weit in das intime Detail gehend finden, und, sollten Sie diese Tendenz als dem Dichter erlaubt anerkennen wollen, doch nicht begreifen, wie dieser es wagen konnte, alle diese feinen Details dem Musiker zur Ausführung zu übergeben. Sie würde demnach hiermit dieselbe Befangenheit einnehmen, die mich noch bei der Konzeption des „Fliegenden Holländer" bestimmte, in der Dichtung nur sehr allgemeine Kontouren zu entwerfen, welche nur einer absolut musikalischen Ausführung in die Hand arbeiten sollten. Lassen Sie mich Ihnen hierauf aber sogleich Eines erwidern, nämlich: daß, wenn dort die Verse darauf berechnet waren, durch zahlreiche Wiederholung der Phrasen und der Worte, als Unterlage unter die Opernmelodie, zu der dieser Melodie nöthigen Breite ausgedehnt zu werden, in der musikalischen Ausführung des „Tristan" gar keine Wortwiederholung mehr stattfindet, sondern im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruirt ist.

Sollte mein Verfahren mir durchgehends gelungen sein, so dürften Sie vielleicht einzig schon hiernach mir das Zeugniß geben, daß bei diesem Verfahren eine bei Weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zu Stande kommen müsse, als bei dem früheren; und wenn ich zu gleicher Zeit hoffen dürfte, daß Sie meiner dichterischen Ausführung des „Tristan" an sich mehr Werth beilegen können als der bei meinen früheren Arbeiten mir möglichen, so müßten Sie schon aus diesem Umstande schließen, daß die im Gedichte

vollständig bereits vorgebildete musikalische Form zunächst mindestens eben der dichterischen Arbeit vortheilhaft gewesen wäre. Wenn demnach die vollständige Vorbildung der musikalischen Form dem Gedichte selbst bereits einen besonderen Werth, und zwar ganz im Sinne des dichterischen Willens, zu geben vermag, so früge es sich nur noch, ob hierdurch die musikalische Form der Melodie selbst nicht etwa einbüße, indem sie für ihre Bewegung und Entwickelung ihrer Freiheit verlustig ginge?

Hierauf lassen Sie sich nun vom Musiker antworten, und Ihnen, mit dem tiefsten Gefühle von der Richtigkeit derselben, die Behauptung zurufen: daß bei diesem Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.

Mit der theoretischen Beweisführung für diese Behauptung glaube ich am besten meine Mittheilung an Sie nun abschließen zu können. Ich will es versuchen, indem ich endlich nur noch die musikalische Form, die Melodie, in's Auge fasse. —

In dem so oft und grell gehörten Rufe unserer oberflächlichen Musikdilettanten nach „Melodie, Melodie!" liegt für mich die Bestätigung dafür, daß sie ihren Begriff der Melodie Musikwerken entnehmen, in denen neben der Melodie anhaltende Melodieenlosigkeit vorkommt, welche die von ihnen gemeinte Melodie erst in das ihnen so theuere Licht setzt. In der Oper versammelte sich in Italien ein Publikum, welches seinen Abend mit Unterhaltung zubrachte; zu dieser Unterhaltung gehörte auch die auf der Scene gesungene Musik, der man von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation zuhörte; während der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, welche man bei großen Diners der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauteren Ausbruch zu bringen. Die Musik, welche zu diesem Zwecke und während

dieser Konversation gespielt wird, füllt die eigentliche Breite einer italienischen Opernpartitur aus, wogegen diejenige Musik, der man wirklich zuhört, vielleicht den zwölften Theil derselben ausmacht. Eine italienische Oper muß wenigstens *eine* Arie enthalten, der man gern zuhört; soll sie Glück machen, so muß wenigstens sechsmal die Konversation unterbrochen und mit Theilnahme zugehört werden können; der Komponist, der aber ein ganzes dutzendmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf seine Musik zu ziehen weiß, wird als ein unerschöpfliches melodisches Genie gefeiert. Wie sollte es nun diesem Publikum verdacht werden können, wenn es, plötzlich einem Werke sich gegenüber befindend, welches während seiner ganzen Dauer und für alle seine Theile eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, aus allen seinen Gewohnheiten bei musikalischen Aufführungen sich gerissen sieht und unmöglich Dasjenige mit der geliebten Melodie für identisch erklären kann, was ihm im glücklichsten Falle nur als eine Veredelung des musikalischen Geräusches gelten mag, welches in seiner naiveren Anwendung sonst ihm die angenehmste Konversation erleichterte, während es jetzt ihm mit der Prätension sich aufdrängt, wirklich gehört zu werden? Es würde wiederholt nach seinen sechs bis zwölf Melodieen rufen, schon um in der Zwischenzeit Veranlassung und Schutz für die Konversation, den Hauptzweck des Opernabends, zu gewinnen.

Wirklich muß, was aus einer sonderbaren Befangenheit für Reichthum gehalten wird, dem gebildeteren Geiste als Armuth erscheinen. Die auf diesen Irrthum begründeten lauten Forderungen kann man dem eigentlichen großen Publikum verzeihen, nicht aber dem Kunstkritiker. Suchen wir daher, so weit dieß möglich, über den Irrthum und dessen Grund zu belehren.

Setzen wir zuerst fest, *daß die einzige Form der Musik die Melodie ist*, daß ohne Melodie die Musik gar nicht denkbar ist, und Musik und Melodie durchaus untrennbar sind. Eine Musik habe keine Melodie, kann daher, im höheren Sinne genommen, nur

aussagen: der Musiker sei nicht zur vollen Bildung einer ergreifenden, das Gefühl sicher bestimmenden Form gelangt, was dann einfach die Talentlosigkeit des Komponisten anzeigt, seinen Mangel an Originalität, der ihn nöthigte, sein Stück aus bereits oft gehörten und daher das Ohr gleichgiltig lassenden melodischen Phrasen zusammenzusetzen. Im Munde des ungebildeteren Opernfreundes, und einer wirklichen Musik gegenüber, bekennt dieser Ausspruch aber, daß nur eine bestimmte, enge Form der Melodie gemeint sei, welche, wie wir zum Theil bereits sahen, der Kindheit der musikalischen Kunst angehört, weßhalb das ausschließliche Gefallen an ihr uns auch wirklich kindisch erscheinen muß. Hier handelt es sich daher weniger um die Melodie, als um die beschränkte erste reine Tanzform derselben.

In Wahrheit will ich hier nichts Geringschätzendes über diesen ersten Ursprung der melodischen Form ausgesagt haben. Daß sie die Grundlage der vollendeten Kunstform der Beethoven'schen Symphonie ist, glaube ich nachgewiesen zu haben, und somit wäre ihr etwas ganz Erstaunliches zu danken. Aber nur dieß Eine ist zu beachten, daß diese Form, welche sich in der italienischen Oper in primitiver Unentwickeltheit erhalten, in der Symphonie eine Erweiterung und Ausbildung erhalten hat, durch welche sie zu jener ursprünglichen sich wie die blüthengekrönte Pflanze zum Schößling verhält. Ich acceptire demnach die Bedeutung der ursprünglichen melodischen Form als Tanzform vollständig, und, getreu dem Grundsatze, daß jede noch so entwickelte Form ihren Ursprung noch erkenntlich in sich tragen muß, wenn sie nicht unverständlich werden soll, will ich diese Tanzform in der Beethoven'schen Symphonie noch wiederfinden, ja diese Symphonie, als melodischen Komplex, für nichts Anderes als für die idealisirte Tanzform selbst angesehen wissen.

Zunächst aber beachten wir, daß diese Form sich über alle Theile der Symphonie erstreckt, und hierin das Gegenstück zur italienischen Oper insofern bildet, als dort die Melodie gänzlich vereinzelt steht

und die Zwischenräume zwischen den einzelnen Melodieen durch eine Verwendung der Musik ausgefüllt werden, die wir einzig als absolut unmelodisch bezeichnen müssen, weil in ihr die Musik noch nicht aus dem Charakter des bloßen Geräusches heraustritt. Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir diese bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten: wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italienischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der sogenannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodieen auch anziehendes Geräusch für die Konversation bietet: mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breitmachenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt. Das ganz eigenthümliche und hochgeniale Verfahren Beethoven's ging hiergegen nun eben dahin, diese fatalen Zwischensätze gänzlich verschwinden zu lassen, und dafür den Verbindungen der Hauptmelodieen selbst den vollen Charakter der Melodie zu geben.

Dieses Verfahren näher zu beleuchten, so ungemein interessant es wäre, müßte hier zu weit führen. Doch kann ich nicht umhin, Sie namentlich auf die Konstruktion des ersten Satzes der Beethoven'schen Symphonie aufmerksam zu machen. Hier sehen wir die eigentliche Tanzmelodie bis in ihre kleinsten Bestandtheile zerlegt, deren jeder, oft sogar nur aus zwei Tönen bestehend, durch bald vorherrschend rhythmische, bald harmonische Bedeutung interessant und ausdrucksvoll erscheint. Diese Theile fügen sich nun wieder zu immer neuen Gliederungen, bald in konsequenter Reihung stromartig anwachsend, bald wie im Wirbel sich zertheilend, immer durch eine so

plastische Bewegung fesselnd, daß der Zuhörer keinen Augenblick sich ihrem Eindrucke entziehen kann, sondern, zu höchster Theilnahme gespannt, jedem harmonischen Tone, ja, jeder rhythmischen Pause eine melodische Bedeutung zuerkennen muß. Der ganz neue Erfolg dieses Verfahrens war somit die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwickelung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war.

Auffallend ist nun, daß dieses auf dem Felde der Instrumentalmusik gewonnene Verfahren von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchestermusik angewandt wurde, nie vollgiltig bisher aber auf die Oper. Beethoven hat in seiner großen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Symphonie verwendet: es war ihm diese symphonische Behandlung möglich, weil in den kirchlichen, allgemein bekannten, fast nur noch symbolisch bedeutungsvollen Textworten ihm, wie in der Tanzmelodie selbst, eine Form gegeben war, die er durch Trennung, Wiederholung, neue Anreihung u. s. w. fast ähnlich wie jene zerlegen und neu verbinden konnte. Unmöglich konnte ein sinnvoller Musiker aber ebenso mit den Textworten einer dramatischen Dichtung verfahren wollen, weil diese nicht mehr nur symbolische Bedeutung, sondern eine bestimmte logische Konsequenz enthalten sollen. Dieß war aber nur von denjenigen Textworten zu verstehen, die andererseits wiederum nur für die herkömmlichen Formen der Oper berechnet waren; dagegen mußte die Möglichkeit offen bleiben, in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach.

Über das hier berührte, theoretisch äußerst schwer zu behandelnde Problem glaube ich am besten in metaphorischer Form mich deutlich machen zu können.

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethoven'sche Symphonie in dem mit „Menuetto" oder „Scherzo" bezeichneten Theile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nöthigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll. In den übrigen Sätzen entfernt er sich immermehr von der Möglichkeit, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein, daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält. Deßhalb hier auch ein gewisses Zagen des Komponisten, gewisse Gränzen des musikalischen Ausdruckes nicht zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche, tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen angeregt werden, welche im Zuhörer jene beunruhigende Frage nach dem Warum erwecken müßten, welcher der Musiker eben nicht befriedigend zu antworten vermöchte.

Der zu seiner Musik ganz entsprechend auszuführende Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit *die dramatische Aktion*. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise. Auch der ursprüngliche Volkstanz drückt bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares; diese einfache, den sinnlichsten Beziehungen angehörige Handlung in ihrer reichsten Entwickelung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive gedacht, ist nichts Anderes als die dramatische Aktion. Daß diese sich nicht genügend in unserem *Ballet* darstellt, erlassen Sie mir hoffentlich näher zu belegen. Das Ballet ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehlerhaften Grundlage ausgehend wie diese,

weßhalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen, gern Hand in Hand gehend sehen.

Nicht ein Programm, welches die hinderliche Frage nach dem Warum mehr anregt als beschwichtigt, kann daher die Bedeutung der Symphonie ausdrücken, sondern nur die scenisch ausgeführte dramatische Aktion selbst.

In Bezug auf diese Behauptung, die ich schon zuvor begründete, habe ich, die melodische Form betreffend, hier nur noch anzudeuten, welche belebende und erweiternde Einwirkung auf diese Form das ganz entsprechende Gedicht auszuüben im Stande sein kann. Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucksvermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlaßt sehen, den feinsten und innigsten Nüancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das Ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegenzukommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opernmelodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanevas zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniß ablauschen, daß die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwickelung fähig ist, als ihm dieß bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und, diese Entwickelung vorahnend, bereits die poetische Konzeption mit fesselloser Freiheit entwerfen.

Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff, und nie selbst für den Ausdruck ganz die Gränzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten, da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik; Hand in Hand mit mir, kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Aktion, und diese Aktion im Moment der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, daß sie wie

ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst, und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe."

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigenthümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.

Es wird zu dem von mir gemeinten Drama in ein ähnliches Verhältniß treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm. Dieser war stets gegenwärtig, vor seinen Augen legten sich die Motive der vorgehenden Handlung dar, er suchte diese Motive zu ergründen und aus ihnen sich ein Urtheil über die Handlung zu bilden. Nur war diese Theilnahme des Chores durchgehends mehr reflektirender Art, und er selbst blieb der Handlung wie ihren Motiven fremd. Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Antheil treten, daß es, wie es einerseits als verkörperte Harmonie den bestimmten Ausdruck der Melodie einzig ermöglicht, andererseits die Melodie selbst im nöthigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mittheilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen werden kann,

und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mittheilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form. Daß ihm und seiner Bedeutung gegenüber der Chor, der in der Oper auch bereits die Bühne selbst bestiegen hat, die Bedeutung des antiken griechischen Chores gänzlich verliert, liegt offen; er kann jetzt nur noch als handelnde Person mit begriffen werden, und wo er als solche nicht erforderlich ist, wird er uns in Zukunft daher störend und überflüssig dünken müssen, da seine ideale Betheiligung an der Handlung gänzlich an das Orchester übergegangen ist, und von diesem in stets gegenwärtiger, nie aber störender Weise kundgegeben wird.

Ich greife von Neuem zur Metapher, um Ihnen schließlich das Charakteristische der von mir gemeinten, großen, das ganze dramatische Tonstück umfassenden Melodie zu bezeichnen, und halte mich hierzu an den Eindruck, den sie hervorbringen muß. Das unendlich reich verzweigte Detail in ihr soll sich keineswegs nur dem Kenner, sondern auch dem naivsten Laien, sobald er nur erst zur gehörigen Sammlung gekommen ist, offenbaren. Zunächst soll sie daher etwa die Wirkung auf seine Stimmung ausüben, wie sie ein schöner Wald am Sommerabend auf den einsamen Besucher hervorbringt, der soeben das Geräusch der Stadt verlassen; das Eigenthümliche dieses Eindruckes, den ich in allen seinen Seelenwirkungen auszuführen dem erfahrenen Leser überlasse, ist das Wahrnehmen des immer beredter werdenden Schweigens. Für den Zweck des Kunstwerkes kann es im Allgemeinen durchaus genügen, diesen Grundeindruck hervorgebracht zu haben, und durch ihn den Hörer unvermerkt zu lenken und der höheren Absicht nach weiter zu stimmen; er nimmt hierdurch unbewußt die höhere Tendenz in sich auf. Wie nun aber der Besucher des Waldes, wenn er sich überwältigt durch den allgemeinen Eindruck

zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen, im Walde wach werdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke; lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur die eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie ganz wieder zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabende. Wie thöricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen, um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchtheil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! Was Anderes würde er zu hören bekommen, als etwa — welche Melodie? —

Wie unendlich viele technische Details ich bei der vorangehenden flüchtigen und doch bereits vielleicht zu ausführlichen Darstellung unberührt lasse, können Sie leicht denken, namentlich wenn Sie erwägen, daß diese Details ihrer Natur nach selbst in der theoretischen Darstellung unerschöpflich mannigfaltig sind. Um über alle Einzelheiten der melodischen Form, wie ich sie aufgefaßt wissen will, mich klar zu machen, ihre Beziehungen zur eigentlichen Opernmelodie und die Möglichkeiten ihrer Erweiterung sowohl für den periodischen Bau als namentlich auch in harmonischer Hinsicht deutlich zu bezeichnen, müßte ich geradeweges in meinen unfruchtbaren ehemaligen Versuch zurückfallen. Ich bescheide mich daher, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen zu geben, denn in Wahrheit nahen wir uns

selbst in dieser Mittheilung schon dem Punkte, wo schließlich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluß geben kann.

Sie würden irren, wenn Sie glaubten, mit dieser letzten Wendung wollte ich auf die bevorstehende Aufführung meines „Tannhäuser" hindeuten. Sie kennen meine Partitur des „Tristan", und, wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom „Tannhäuser" zum „Tristan" ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum „Tannhäuser" zurückgelegt hatte. Wer also diese Mittheilung an Sie eben nur für eine Vorbereitung auf die Aufführung des „Tannhäuser" ansehen wollte, würde zum Theil sehr irrige Erwartungen hegen.

Sollte mir die Freude bereitet sein, meinen „Tannhäuser" auch vom Pariser Publikum mit Gunst aufgenommen zu sehen, so bin ich sicher, diesen Erfolg zum großen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken. Was jedoch schon diese Arbeit einigermaßen von den Werken meiner Vorgänger unterscheiden mag, gestatten Sie mir in Kürze Ihnen anzudeuten.

Offenbar hat Alles, was ich hier als strengste Konsequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren großen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstrakter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem großen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs prinzipiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu

verbinden gewußt, daß sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Große, Mächtige und Schöne der dramatisch-musikalischen Konzeption, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mich hier unnöthig dünkt, ist Niemand williger entzückt anzuerkennen als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Komponisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten und über die bereits zuvor Ihnen einmal angedeutete, ganz unvergleichliche Macht der Musik belehrten, die vermöge ihrer unerschütterlichen Bestimmtheit des melodischen Ausdruckes selbst den talentlosesten Sänger so hoch über das Niveau seiner persönlichen Leistungen hinaufhebt, daß er eine dramatische Wirkung hervorbringt, welche selbst dem gewiegtesten Künstler des rezitirenden Schauspieles unerreichbar bleiben muß. Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, daß ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Theile umfassenden gleichmäßig reinen Styl ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Konventionelle, ja Frivole zur Seite.

Wenn wir meist überall die unschöne und jeden vollendeten Styl verwehrende Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitatives und der absoluten Arie festgehalten, und hierdurch den musikalischen Fluß (eben auf Grundlage eines fehlerhaften Gedichtes) immer unterbrochen und verhindert sehen, so treffen wir in den schönsten Scenen unserer großen Meister diesen Übelstand oft schon ganz überwunden an; dem Rezitativ selbst ist dort bereits rhythmisch-melodische Bedeutung gegeben, und es verbindet sich unvermerkt mit dem breiteren Gefüge der eigentlichen Melodie. Der großen Wirkung dieses Verfahrens inne geworden, wie peinlich muß gerade nun es uns berühren, wenn plötzlich ganz unvermittelt der banale Akkord hineintritt, der uns an-

zeigt: nun wird wieder das trockene Rezitativ gesungen. Und ebenso plötzlich tritt dann auch wieder das volle Orchester mit dem üblichen Ritornell zur Ankündigung der Arie ein, dasselbe Ritornell, das anderswo unter der Behandlung desselben Meisters bereits so bedeutungsvoll innig zur Verbindung und zum Übergange verwendet worden war, daß wir in ihm selbst eine vielsagende Schönheit gewahrten, welche uns über den Inhalt der Situation den interessantesten Aufschluß gab. Wie nun aber, wenn ein geradesweges nur auf Schmeichelei für den niedrigsten Kunstgeschmack berechnetes Stück unmittelbar einer jener Blüthen der Kunst folgt? Oder gar, wenn eine ergreifend schöne, edle Phrase plötzlich in die stabile Kadenz mit den üblichen zwei Läufern und dem forcirten Schlußtone ausgeht, mit welchen der Sänger ganz unerwartet seine Stellung zu der Person, an welche jene Phrase gerichtet war, verläßt, um an der Rampe unmittelbar zur Klaque gewandt dieser das Zeichen zum Applaus zu geben?

Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Inkonsequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich großen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Komponisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch jene hervorgehobenen Schönheiten zu eigen machen konnten. Das so sehr Bedenkliche dieser Erscheinung besteht aber eben darin, daß nach all' dem Edlen und Vollendeten, was großen Meistern bereits gelang, und wodurch sie die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Styles brachten, diese Rückfälle immer wieder eintreten konnten, ja die Unnatur stärker als je wieder hervorzutreten vermochte.

Unstreitig ist die demüthigende Rücksicht auf den Charakter des eigentlichen Opernpublikums, wie sie in schwächeren Künstlernaturen schließlich immer einzig in das Gewicht fällt, hiervon der Hauptgrund. Habe ich doch selbst von Weber, diesem reinen, edeln und innigen Geiste, erfahren, daß er, vor den Konsequenzen seines stylvollen Verfahrens dann und wann zurückschreckend, seiner Frau das

Recht der „Gallerie", wie er es nannte, ertheilte, und im Sinne dieser Gallerie sich gegen seine Konzeptionen diejenigen Einwendungen machen ließ, die ihn bestimmen sollten, hier und da es mit dem Style nicht zu streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen.

Diese „Zugeständnisse", die mein erstes, geliebtes Vorbild, Weber, dem Opernpublikum noch machen zu müssen glaubte, werden Sie, ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem „Tannhäuser" nicht mehr antreffen, und, was die Form meines Werkes betrifft, beruht hierin vielleicht das Wesentlichste, was meine Oper von der meiner Vorgänger unterscheidet. Ich bedurfte hierzu durchaus keines besonderen Muthes; denn eben aus den wahrgenommenen Wirkungen des Gelungensten im bisherigen Operngenre auf das Publikum habe ich eine Meinung über dieses Publikum fassen lernen, die mich zu den günstigsten Ansichten geführt hat. Der Künstler, der sich mit seinem Kunstwerke nicht an die abstrakte, sondern an die intuitive Apperzeption wendet, führt tief absichtlich sein Werk nicht dem Kunstkenner, sondern dem Publikum vor. Nur inwieweit dieses Publikum das kritische Element in sich aufgenommen und dagegen die Unbefangenheit der rein menschlichen Anschauung verloren haben möchte, kann den Künstler ängstigen. Ich halte nun das bisherige Operngenre, gerade der in ihm so stark enthaltenen Konzessionen wegen, für ganz dazu gemacht, dadurch, daß es das Publikum im Unsicheren darüber läßt, woran es sich zu halten habe, in dem Grade zu verwirren, daß ein unzeitiges und falsches Reflektiren sich ihm unwillkürlich aufdrängt, und seine Befangenheit durch das Geschwätz aller Derjenigen, die in seiner eigenen Mitte als Kenner zu ihm sprechen auf das Bedenklichste gesteigert werden muß. Beobachten wir dagegen, mit wie unendlich größerer Sicherheit sich das Publikum vor einem nur rezitirten Drama, im Schauspiel ausspricht, und Nichts in der Welt es hier bestimmen kann, eine abgeschmackte Handlung vernünftig, eine unpassende Rede für geeignet, einen unrichtigen Accent für treffend

zu halten, so ist in dieser Thatsache der sichere Anhalt gewonnen, um auch für die Oper sich mit dem Publikum in ein sicheres, dem Verständniß unfehlbar günstiges Verhältniß zu setzen.

Als den zweiten Punkt, durch welchen schon mein „Tannhäuser" sich von der eigentlichen Oper unterscheiden dürfte, bezeichne ich Ihnen daher das ihm zu Grunde liegende dramatische Gedicht. Ohne im Mindesten einen Werth auf dieses Gedicht als eigentliches poetisches Produkt legen zu wollen, glaube ich doch hervorheben zu dürfen, daß es eine, wenn auch auf der Basis sagenhafter Wunderbarkeit beruhende, konsequente dramatische Entwickelung enthält, bei deren Entwurf und Ausführung ebenfalls keinerlei Zugeständniß an die banalen Erfordernisse eines Opernlibretto gemacht wurden. Meine Absicht ist demnach, das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion selbst zu fesseln, und zwar in der Weise, daß es diese keinen Augenblick aus dem Auge zu verlieren genöthigt ist, im Gegentheil aller musikalische Schmuck ihm zunächst nur ein Darstellungsmittel dieser Handlung zu sein scheint. Das für das Süjet abgewiesene Zugeständniß war es daher, welches mir das Zurückweisen jedes Zugeständnisses auch bei der musikalischen Ausführung ermöglichte, und hierin zusammen dürfen Sie am richtigsten Dasjenige bezeichnet finden, worin meine „Neuerung" besteht, keineswegs aber in einem absolut musikalischen Belieben, das man mir als Tendenz einer „Zukunftsmusik" glaubte unterschieben zu dürfen.

Lassen Sie sich zum Schlusse noch sagen, daß ich, trotz der großen Schwierigkeit, welche einer vollkommen entsprechenden poetischen Übersetzung meines „Tannhäuser" entgegenstand, mit Vertrauen auch dem Pariser Publikum mein Werk vorlege. Wozu ich mich vor wenigen Jahren nur mit großer Bangigkeit entschlossen haben würde, daran gehe ich jetzt mit der Zuversicht Desjenigen, der in seinem Vorhaben weniger eine Spekulation als eine Angelegenheit des Herzens erkennt. Diese Wendung in meiner Stimmung verdanke ich zunächst einzelnen Begegnungen, die mir seit meiner letzten Übersiedelung nach

Paris zu Theil wurden. Unter diesen war es eine, die mich schnell mit freudiger Überraschung erfüllte. Sie, mein verehrter Freund, gestatteten mir, mich Ihnen als einem solchen zu nähern, der mit mir bereits bekannt und wohlvertraut war. Ohne einer Aufführung meiner Opern in Deutschland beigewohnt zu haben, hatten Sie bereits seit länger durch sorgsame Lektüre sich mit meinen Partituren, wie Sie versicherten, befreundet. Die so gewonnene Bekanntschaft mit meinen Werken hatte Ihnen den Wunsch erweckt, sie hier aufgeführt zu sehen, ja sie hatte Sie zu der Ansicht gebracht, durch diese Aufführungen sich eine günstige und nicht bedeutungslose Einwirkung auf die Empfänglichkeit des Pariser Publikums versprechen zu dürfen. Wie Sie somit namentlich dazu beitrugen, mir Vertrauen zu meinem Unternehmen zu geben, mögen Sie mir nun nicht zürnen, wenn ich Sie zum Lohn hierfür zunächst mit diesen vielleicht zu ausführlichen Mittheilungen ermüdet habe, und dagegen meinen, vielleicht zu weit gehenden Eifer, Ihrem Wunsche zu entsprechen, meinem innigen Verlangen zu Gute halten, zu gleicher Zeit den hiesigen Freunden meiner Kunst eine etwas klarere Übersicht derjenigen Ideen zu geben, welche aus meinen früheren Kunstschriften selbst zu schöpfen ich Niemand gern zumuthen will.

Paris, im September 1860.

Bericht über die Aufführung

des

„Tannhäuser“

in Paris.

(Brieflich.)

Paris, 27. März 1861.

Ich habe Ihnen versprochen, einmal genau über meine ganze Pariser Tannhäuser-Angelegenheit zu berichten; jetzt, wo diese eine so entschiedene Wendung genommen hat und von mir vollständig überblickt werden kann, ist es mir selbst eine Genugthuung, durch eine ruhige Darstellung — wie für mich selbst — darüber zum Abschluß zu kommen. Recht begreifen, welche Bewandtniß es eigentlich hiermit hatte, könnt Ihr alle nur, wenn ich zugleich berühre, was mich wirklich bestimmte, überhaupt nach Paris zu gehen. Lassen Sie mich also von da beginnen.

Nach fast zehnjähriger Entfernung von aller Möglichkeit, durch Betheiligung an guten Aufführungen meiner dramatischen Kompositionen mich — wenn auch nur periodisch — zu erfrischen, fühlte ich mich endlich gedrängt, meine Übersiedelung nach einem Ort in das Auge zu fassen, der jene nothwendigen lebendigen Berührungen mit meiner Kunst mit der Zeit mir ermöglichen könnte. Ich hoffte diesen Punkt in einer bescheidenen Ecke Deutschlands finden zu können. Den Großherzog von Baden, der mir in rührender Wohlgeneigtheit bereits die Aufführung meines neuesten Werkes unter meiner persön-

lichen Mitwirkung in Karlsruhe zugesagt hatte, ging ich im Sommer 1859 auf das Inständigste an, mir statt des in Aussicht gestellten temporären Aufenthaltes sofort eine dauernde Niederlassung in seinem Lande erwirken zu mögen, da ich andernfalls nichts weiter ergreifen könnte, als nach Paris zu gehen, um dort mein dauerndes Domizil aufzuschlagen. Die Erfüllung meiner Bitte war — unmöglich.

Als ich mich nun im Herbste desselben Jahres nach Paris übersiedelte, behielt ich immer noch die Aufführung meines „Tristan" im Auge, zu der ich für den 3. Dezember nach Karlsruhe berufen zu werden hoffte; einmal unter meiner Mitwirkung zur Aufführung gelangt, glaubte ich das Werk dann den übrigen Theatern Deutschlands überlassen zu können; die Aussicht, mit meinen übrigen Arbeiten in Zukunft ebenso verfahren zu dürfen, genügte mir, und Paris behielt, in dieser Annahme, für mich das einzige Interesse, von Zeit zu Zeit dort ein vorzügliches Quartett, ein ausgezeichnetes Orchester hören, und so mich im erfrischenden Verkehre wenigstens mit den lebendigen Organen meiner Kunst erhalten zu können. Dieß änderte sich mit Einem Schlage, als man mir aus Karlsruhe meldete, daß die Aufführung des „Tristan" sich dort als unmöglich herausgestellt hätte. Meine schwierige Lage gab mir sofort den Gedanken ein, für das folgende Frühjahr mir bekannte vorzügliche deutsche Sänger nach Paris einzuladen, um mit ihnen im Saale der Italienischen Oper die von mir gewünschte Musteraufführung meines neuen Werkes zu Stande zu bringen; zu dieser wollte ich die Dirigenten und Regisseure mir befreundeter deutscher Theater ebenfalls einladen, um so Dasselbe zu erreichen, was ich zuvor mit der Karlsruher Aufführung im Auge gehabt hatte. Da ohne eine größere Betheiligung des Pariser Publikums die Ausführung meines Planes unmöglich war, mußte ich dieses selbst zuvor zur Theilnahme an meiner Musik zu bestimmen suchen, und zu diesem Zwecke unternahm ich die bekannt gewordenen drei im Italienischen Theater gegebenen Konzerte. Der in Bezug auf Beifall und Theilnahme höchst günstige Erfolg dieser Konzerte konnte leider das von

mir in's Auge gefaßte Hauptunternehmen nicht fördern, da eben hierbei die Schwierigkeit eines jeden solchen Unternehmens sich mir deutlich herausstellte, und andererseits schon die Unmöglichkeit, die von mir gewählten deutschen Sänger zu gleicher Zeit in Paris zu versammeln, mich zum Verzichte bestimmen mußte.

Während ich nun, nach jeder Seite hin gehemmt, nochmals schwer sorgend meinen Blick nach Deutschland wandte, erfuhr ich zu meiner vollen Überraschung, daß meine Lage am Hofe der Tuilerien zum Gegenstande eifriger Besprechung und Befürwortung geworden war. Der bis dahin mir fast ganz unbekannt gebliebenen außerordentlich freundlichen Theilnahme mehrerer Glieder der hiesigen deutschen Gesandtschaften hatte ich diese mir so günstige Bewegung zu verdanken. Diese führte so weit, daß der Kaiser, als auch eine von ihm besonders geehrte deutsche Fürstin ihm die empfehlendste Auskunft über meinen am meisten genannten „Tannhäuser" gab, sofort den Befehl zur Aufführung dieser Oper in der Académie impériale de musique erließ.

Leugne ich nun nicht, daß ich, wenn auch zunächst hoch erfreut von diesem ganz unerwarteten Zeugnisse für den Erfolg meiner Werke in gesellschaftlichen Kreisen, denen ich persönlich so fern gestanden hatte, dennoch bald nur mit großer Beklemmung an eine Aufführung des „Tannhäuser" gerade eben in jenem Theater denken konnte. Wem war es denn klarer als mir, daß dieses große Operntheater längst jeder ernstlichen künstlerischen Tendenz sich entfremdet hat, daß in ihm ganz andere Forderungen als die der dramatischen Musik sich zur Geltung gebracht haben, und daß die Oper selbst dort nur noch zum Vorwande für das Ballet geworden ist? In Wahrheit hatte ich, als ich in den letzten Jahren wiederholte Aufforderungen erhielt, an die Aufführung eines meiner Werke in Paris zu denken, nie die sogenannte Große Oper in's Auge gefaßt, sondern — für einen Versuch — vielmehr das bescheidene Théâtre lyrique, und dieß namentlich aus den beiden Gründen, weil hier keine bestimmte Klasse des Pu-

blikums tonangebend ist, und — Dank der Armuth seiner Mittel! — das eigentliche Ballet hier sich noch nicht zum Mittelpunkte der ganzen Kunstleistung ausgebildet hat. Auf eine Aufführung des „Tannhäuser" hatte aber der Direktor dieses Theaters, nachdem er wiederholt von selbst darauf verfallen war, verzichten müssen, namentlich weil er keinen Tenor fand, welcher der schwierigen Hauptpartie gewachsen gewesen wäre.

Wirklich zeigte es sich nun sogleich bei meiner ersten Unterredung mit dem Direktor der Großen Oper, daß als nöthigste Bedingung für den Erfolg der Aufführung des „Tannhäuser" die Einführung eines Ballets, und zwar im zweiten Akte, festzusetzen wäre. Hinter die Bedeutung dieser Forderung sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballet stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choregraphischen Scene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen, hier, wo ich selbst bei meiner ersten Abfassung des Tanzes nicht entbehren zu können geglaubt hatte. Wirklich reizte mich sogar die Aufgabe, hier einer unverkennbaren Schwäche meiner früheren Partitur abzuhelfen, und ich entwarf einen ausführlichen Plan, nach welchem diese Scene im Venusberge zu einer großen Bedeutung erhoben werden sollte. Diesen Plan wies nun der Direktor entschieden zurück und entdeckte mir offen, es handele sich bei der Aufführung einer Oper nicht allein um ein Ballet, sondern namentlich darum, daß dieses Ballet in der Mitte des Theaterabends getanzt werde; denn erst um diese Zeit träten diejenigen Abonnenten, denen das Ballet fast ausschließlich angehöre, in ihre Logen, da sie erst sehr spät zu diniren pflegten; ein im Anfange ausgeführtes Ballet könne diesen daher nicht genügen, weil sie eben nie im ersten Akte zugegen wären. Diese und ähnliche Erklärungen wurden mir späterhin auch vom Staatsminister selbst wiederholt, und von der Erfüllung der darin ausgesprochenen Bedingungen jede Möglichkeit eines guten Erfolges

so bestimmt abhängig dargestellt, daß ich bereits auf das ganze Unternehmen verzichten zu müssen glaubte.

Während ich so, lebhafter als je, wieder an meine Rückkehr nach Deutschland dachte und mit Sorge nach dem Punkte ausspähte, der mir zur Aufführung meiner neuen Arbeiten als Anhalt geboten werden möchte, sollte ich nun aber die günstigste Meinung von der Bedeutung des kaiserlichen Befehles gewinnen, der mir das ganze Institut der Großen Oper, sowie jedes von mir nöthig befundene Engagement, im reichsten Maaße rückhaltslos und unbedingt zur Verfügung stellte. Jede von mir gewünschte Acquisition ward, ohne irgend welche Rücksicht auf die Kosten, sofort ausgeführt; in Bezug auf Inscenesetzung wurde mit einer Sorgfalt verfahren, von der ich zuvor noch keinen Begriff hatte. Unter so ganz mir ungewohnten Umständen nahm mich bald immermehr der Gedanke ein, die Möglichkeit einer durchaus vollständigen, ja idealen Aufführung vor mir zu sehen. Das Bild einer solchen Aufführung selbst, fast gleichviel von welchem meiner Werke, ist es, was mich seit langem, seit meinem Zurückziehen von unserem Operntheater, ernstlich beschäftigt; was mir nie und nirgends zu Gebote gestellt, sollte ganz unerwartet hier in Paris mir zur Verfügung stehen, und zwar zu einer Zeit, wo keine Bemühung im Stande gewesen, mir auch nur eine entfernt ähnliche Vergünstigung auf deutschem Boden zu verschaffen. Gestehe ich es offen, dieser Gedanke erfüllte mich mit einer seit lange nicht gekannten Wärme, welche vielleicht eine sich einmischende Bitterkeit nur zu steigern vermochte. Nichts Anderes ersah ich bald mehr vor mir, als die Möglichkeit einer vollendet schönen Aufführung, und in der andauernden, angelegentlichen Sorge, diese Möglichkeit zu verwirklichen, ließ ich alles und jedes Bedenken ohne Macht auf mich zu wirken: gelange ich zu Dem, was ich für möglich halten darf — so sagte ich mir —, was kümmert mich dann der Jockeyklub und sein Ballet!

Von nun an kannte ich nur noch die Sorge für die Aufführung. Ein französischer Tenor, so erklärte mir der Direktor, sei für die

Partie des Tannhäuser nicht vorhanden. Von dem glänzenden Talente des jugendlichen Sängers Niemann unterrichtet, bezeichnete ich ihn, den ich zwar selbst nie gehört hatte, für die Hauptrolle; da er namentlich auch einer leichten französischen Aussprache mächtig war, wurde sein auf das Sorgfältigste eingeleitetes Engagement mit großen Opfern abgeschlossen. Mehrere andere Künstler, namentlich der Baryton Morelli, verdankten ihr Engagement einzig meinem Wunsche, sie für mein Werk zu besitzen. Im Übrigen zog ich einigen hier bereits beliebten ersten Sängern, weil mich ihre zu fertige Manier störte, jugendliche Talente vor, weil ich sie leichter für meinen Styl zu bilden hoffen durfte. Die bei uns ganz unbekannte Sorgsamkeit, mit welcher hier die Gesangsproben am Klavier geleitet werden, überraschte mich, und unter der verständigsten und feinsinnigsten Leitung des Chef du chant Vauthrot sah ich bald unsere Studien zu einer seltenen Reife gedeihen. Namentlich freute es mich, wie nach und nach die jüngeren französischen Talente zum Verständnisse der Sache gelangten, und Lust und Liebe zur Aufgabe faßten.

So hatte auch ich selbst wieder eine neue Lust zu diesem meinem älteren Werke gefaßt: auf das Sorgfältigste arbeitete ich die Partitur von neuem durch, verfaßte die Scene der Venus sowie die vorangehende Balletscene ganz neu, und suchte namentlich auch überall den Gesang mit dem übersetzten Texte in genaueste Übereinstimmung zu bringen.

Hatte ich nun mein ganzes Augenmerk einzig auf die Aufführung gerichtet und hierüber jede andere Rücksicht aus der Acht gelassen, so begann auch endlich mein Kummer nur mit dem Innewerden Dessen, daß eben diese Aufführung sich nicht auf der von mir erwarteten Höhe halten würde. Es fällt mir schwer, Ihnen genau zu bezeichnen, in welchen Punkten ich mich schließlich enttäuscht sehen mußte. Das Bedenklichste war jedenfalls, daß der Sänger der schwierigen Hauptrolle, je mehr wir uns der Aufführung näherten, in Folge seines nöthig erachteten Verkehres mit den Rezensenten, welche ihm den un-

erläßlichen Durchfall meiner Oper voraussagten, in wachsende Entmuthigung verfiel. Die günstigsten Hoffnungen, die ich im Laufe der Klavierproben genährt, sanken immer tiefer, je mehr wir uns mit der Scene und dem Orchester berührten. Ich sah, daß wir wieder auf dem Niveau einer gewöhnlichen Opernaufführung ankamen, und daß alle Forderungen, die weit darüber hinausführen sollten, unerfüllt bleiben mußten. In diesem Sinne, den ich natürlich von Anfang nicht zuließ, fehlte nun aber, was einer solchen Opernleistung einzig noch zur Auszeichnung dienen kann: irgend ein bedeutendes, vom Publikum bereits lieb gewonnenes und lieb gehaltenes Talent, wogegen ich mit fast lauter Neulingen auftrat. Am meisten betrübte mich schließlich, daß ich die Direktion des Orchesters, durch welche ich noch großen Einfluß auf den Geist der Aufführung hätte ausüben können, den Händen des angestellten Orchesterchefs nicht zu entwinden vermochte; und, daß ich so mit trübseliger Resignation (denn meine gewünschte Zurückziehung der Partitur war nicht angenommen worden) in eine geist- und schwunglose Aufführung meines Werkes willigen mußte, macht noch jetzt meinen wahren Kummer aus.

Welcher Art die Aufnahme meiner Oper von Seiten des Publikums sein würde, blieb mir unter solchen Umständen fast gleichgiltig: die glänzendste hätte mich nicht bewegen können, einer längeren Reihe von Aufführungen selbst beizuwohnen, da ich gar zu wenig Befriedigung daraus gewann. Über den Charakter dieser Aufnahme sind Sie bisher aber, wie es mir scheint, geflissentlich noch im Unklaren gehalten worden, und Sie würden sehr Unrecht thun, wenn Sie daraus über das Pariser Publikum im Allgemeinen ein dem deutschen zwar schmeichelndes, in Wahrheit aber unrichtiges Urtheil sich bilden wollten. Ich fahre dagegen fort, dem Pariser Publikum sehr angenehme Eigenschaften zuzusprechen, namentlich die einer sehr lebhaften Empfänglichkeit und eines wirklich großherzigen Gerechtigkeitsgefühles. Ein Publikum, ich sage: ein ganzes Publikum, dem ich persönlich durchaus fremd bin, das durch Journale und müßige Plauderer täglich die ab-

geschmackteſten Dinge über mich erfuhr, und mit einer faſt beiſpielloſen Sorgfalt gegen mich bearbeitet wurde, ein ſolches Publikum viertelſtundenlang wiederholt mit den anſtrengendſten Beifallsdemonſtrationen gegen eine Clique für mich ſich ſchlagen zu ſehen, müßte mich, und wäre ich der Gleichgiltigſte, mit Wärme erfüllen. Ein Publikum, dem jeder Ruhige ſofort die äußerſte Eingenommenheit gegen mein Werk anſah, war aber durch eine wunderliche Fürſorge Derjenigen, welche am erſten Aufführungstage einzig die Plätze zu vergeben, und mir die Unterbringung meiner wenigen perſönlichen Freunde faſt ganz unmöglich gemacht hatten, an dieſem Abende im Theater der Großen Oper verſammelt; rechnen Sie hierzu die ganze Pariſer Preſſe, welche bei ſolchen Gelegenheiten offiziell eingeladen wird, und deren feindſeligſte Tendenz gegen mich Sie einfach aus ihren Berichten entnehmen können, ſo glauben Sie wohl, daß ich von einem großen Siege vermeine ſprechen zu dürfen, wenn ich Ihnen ganz wahrhaft zu berichten habe, daß der keineswegs hinreißenden Aufführung meines Werkes ſtärkerer und einſtimmigerer Beifall geklatſcht wurde, als ich perſönlich es in Deutſchland noch erlebt habe. Die eigentlichen Tonangeber der anfänglich vielleicht faſt allgemeinen Oppoſition, mehrere, ja wohl alle hieſigen Muſikrezenſenten, welche bis dahin ihr Möglichſtes aufgeboten hatten, die Aufmerkſamkeit des Publikums vom Anhören abzuziehen, geriethen gegen Ende des zweiten Aktes offenbar in Furcht, einem vollſtändigen und glänzenden Erfolge des „Tannhäuſer" beiwohnen zu müſſen, und griffen nun zu dem Mittel, nach Stichworten, welche ſie in den Generalproben verabredet hatten, in gröbliches Gelächter auszubrechen, wodurch ſie bereits am Schluſſe des zweiten Aktes eine genügend ſtörende Diverſion zu Stande brachten, um eine bedeutende Manifeſtation beim Falle des Vorhanges zu ſchwächen. Dieſelben Herren hatten in den Generalproben, an deren Beſuch ich ſie ebenfalls nicht zu hindern vermocht hatte, jedenfalls wahrgenommen, daß der eigentliche Erfolg der Oper in der Ausführung des dritten Aktes gewahrt liege. Eine

vortreffliche Dekoration des Herrn Despléchin, das Thal vor der Wartburg in herbstlicher Abendbeleuchtung darstellend, übte in den Proben bereits auf alle Anwesenden den Zauber aus, durch welchen wachsend die für die folgenden Scenen nöthige Stimmung unwiderstehlich sich erzeugte; von Seiten der Darsteller waren diese Scenen der Glanzpunkt der ganzen Leistung; ganz unübertrefflich schön wurde der Pilgerchor gesungen und scenisch ausgeführt; das Gebet der Elisabeth, von Fräulein Sax vollständig und mit ergreifendem Ausdrucke wiedergegeben, die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Theil der Leistung Niemann's, die Erzählung der Pilgerfahrt, welche dem Künstler stets die lebhafteste Anerkennung gewann, so glücklich ein, daß ein ganz ausnahmsweise bedeutender Erfolg eben dieses dritten Aktes gerade auch dem feindseligsten Gegner meines Werkes gesichert erschien. Gerade an diesen Akt nun vergriffen sich die bezeichneten Häupter, und suchten jedes Aufkommen der nöthigen gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens, wozu die geringfügigsten Anlässe kindische Vorwände bieten mußten, zu hindern. Von diesen widerwärtigen Demonstrationen unbeirrt, ließen weder meine Sänger sich werfen, noch das Publikum sich abhalten, ihren tapferen Anstrengungen, denen oft reichlicher Beifall lohnte, seine theilnehmende Aufmerksamkeit zu widmen; am Schlusse aber wurde, beim stürmischen Hervorruf der Darsteller, endlich die Opposition gänzlich zu Boden gehalten.

Daß ich nicht geirrt hatte, den Erfolg dieses Abends als einen vollständigen Sieg anzusehen, bewies mir die Haltung des Publikums am Abende der zweiten Aufführung; denn hier entschied es sich, mit welcher Opposition ich fortan es einzig nur noch zu thun haben sollte, nämlich mit dem hiesigen Jockeyklub, den ich so wohl nennen darf, da mit dem Rufe „à la porte les Jockeys" das Publikum selbst laut und öffentlich meine Hauptgegner bezeichnet hat. Die Mitglieder dieses Klubs, deren Berechtigung dazu, sich für die Herren

der Großen Oper anzusehen, ich Ihnen nicht näher zu erörtern nöthig habe, und welche durch die Abwesenheit des üblichen Ballets um die Stunde ihres Eintrittes in das Theater, also gegen die Mitte der Vorstellung, in ihrem Interesse sich tief verletzt fühlten, waren mit Entsetzen inne geworden, daß der „Tannhäuser" bei der ersten Aufführung eben nicht gefallen war, sondern in Wahrheit triumphirt hatte. Von nun an war es ihre Sache, zu verhindern, daß diese balletlose Oper ihnen Abend für Abend vorgeführt würde, und zu diesem Zwecke hatte man sich, auf dem Wege vom Diner zur Oper, eine Anzahl Jagdpfeifen und ähnlicher Instrumente gekauft, mit welchen alsbald nach ihrem Eintritte auf die unbefangenste Weise gegen den „Tannhäuser" manövrirt wurde. Bis dahin, nämlich während des ersten und bis gegen die Mitte des zweiten Aktes, hatte nicht eine Spur von Opposition sich mehr bemerklich gemacht, und der anhaltendste Applaus hatte ungestört die am schnellsten beliebt gewordenen Stellen meiner Oper begleitet. Von nun an half aber keine Beifallsdemonstration mehr: vergebens demonstrirte selbst der Kaiser mit seiner Gemahlin zum zweiten Male zu Gunsten meines Werkes; von Denjenigen, die sich als Meister des Saales betrachten und sämmtlich zur höchsten Aristokratie Frankreichs gehören, war die unwiderrufliche Verurtheilung des „Tannhäuser" ausgesprochen. Bis an den Schluß begleiteten Pfeifen und Flageolets jeden Applaus des Publikums.

Bei der gänzlichen Ohnmacht der Direktion gegen diesen mächtigen Klub, bei der offenbaren Scheu selbst des Staatsministers, mit den Gliedern dieses Klubs sich ernstlich zu verfeinden, erkannte ich, daß ich den mir so treu sich bewährenden Künstlern der Scene nicht zumuthen dürfe, sich länger und wiederholt den abscheulichen Aufregungen, denen man sie gewissenlos preisgab (natürlich in der Absicht, sie gänzlich zum Abtreten zu zwingen), auszusetzen. Ich erklärte der Direktion, meine Oper zurückzuziehen, und willigte in eine dritte Aufführung nur unter der Bedingung, daß sie an einem Sonntage,

also außer dem Abonnement, somit unter Umständen, welche die Abonnenten nicht reizen, und dagegen dem eigentlichen Publikum den Saal vollständig einräumen sollten, stattfinde. Mein Wunsch, diese Vorstellung auch auf der Affiche als „letzte" zu bezeichnen, ward nicht Für zulässig gehalten, und mir blieb nur übrig, meinen Bekannten persönlich sie als solche anzukündigen. Diese Vorsichtsmaßregeln hatten aber die Besorgniß des Jockeyklubs nicht zu zerstören vermocht; vielmehr glaubte derselbe in dieser Sonntagsaufführung eine kühne und für seine Interessen gefährliche Demonstration erkennen zu müssen, nach welcher, die Oper einmal mit unbestrittenem Erfolge zur Aufnahme gebracht, das verhaßte Werk ihnen leicht mit Gewalt aufgedrungen werden dürfte. An die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, gerade im Falle eines solchen Erfolges den „Tannhäuser" desto gewisser zurückziehen zu wollen, hatte man nicht zu glauben den Muth gehabt. Somit entsagten die Herren ihren anderweitigen Vergnügungen für diesen Abend, kehrten abermals mit vollster Rüstung in die Oper zurück, und erneuerten die Scenen des zweiten Abends. Dießmal stieg die Erbitterung des Publikums, welches durchaus verhindert werden sollte der Aufführung zu folgen, auf einen, wie man mir versicherte, bis dahin ungekannten Grad, und es gehörte wohl nur die, wie es scheint, unantastbare soziale Stellung der Herren Ruhestörer dazu, sie vor thätlicher übler Behandlung zu sichern. Sage ich es kurz, daß ich, wie ich erstaunt über die zügellose Haltung jener Herren, ebenso ergriffen und gerührt von den heroischen Anstrengungen des eigentlichen Publikums, mir Gerechtigkeit zu verschaffen, bin, und nichts weniger mir in den Sinn kommen kann, als an dem Pariser Publikum, sobald es sich auf einem ihm angehörigen neutralen Terrain befindet, im Mindesten zu zweifeln.

Meine nun offiziell angekündigte Zurückziehung meiner Partitur hat die Direktion der Oper in wirkliche und große Verlegenheit gesetzt. Sie bekennt laut und offen, in dem Falle meiner Oper einen der größten Erfolge zu ersehen, denn sie kann sich nicht entsinnen,

jemals das Publikum mit so großer Lebhaftigkeit für ein angefochtenes Werk Partei ergreifen gesehen zu haben. Die reichlichsten Geldeinnahmen erscheinen ihr mit dem „Tannhäuser" gesichert, für dessen Aufführungen bereits der Saal im Voraus wiederholt verkauft ist. Ihr wird von wachsender Erbitterung des Publikums berichtet, welches sein Interesse, ein neues vielbesprochenes Werk ruhig hören und würdigen zu können, von einer der Zahl nach ungemein kleinen Partei verwehrt sieht. Ich erfahre, daß der Kaiser der Sache durchaus geneigt bleiben soll, daß die Kaiserin sich gern zur Beschützerin meiner Oper aufwerfen und Garantieen gegen fernere Ruhestörungen verlangen wolle. In diesem Augenblicke zirkulirt unter den Musikern, Malern, Künstlern und Schriftstellern von Paris eine an den Staatsminister gerichtete Protestation wegen der unwürdigen Vorfälle im Opernhause, die, wie man mir sagt, zahlreich unterzeichnet wird. Unter solchen Umständen sollte mir leicht Muth dazu gemacht werden können, meine Oper wieder aufzunehmen. Eine wichtige künstlerische Rücksicht hält mich aber davon ab. Bisher ist es noch zu keinem ruhigen und gesammelten Anhören meines Werkes gekommen; der eigentliche Charakter desselben, welcher in einer meiner Absicht entsprechenden Nöthigung zu einer, dem gewöhnlichen Opernpublikum fremden, das Ganze erfassenden Stimmung liegt, ist den Zuhörern noch nicht aufgegangen, wogegen diese bis jetzt sich nur an glänzende und leicht ansprechende äußere Momente, wie sie mir eigentlich nur als Staffage dienen, halten, diese bemerken, und, wie sie es gethan, mit lebhafter Sympathie aufnehmen konnten. Könnte und sollte es nun zum ruhigen, andächtigen Anhören meiner Oper kommen, so befürchte ich nach Dem, was ich Ihnen zuvor über den Charakter der hiesigen Aufführung andeutete, die innere Schwäche und Schwunglosigkeit dieser Aufführung, die allen Denen, die das Werk genauer kennen, kein Geheimniß geblieben und für deren Hebung persönlich zu interveniren mir verwehrt worden ist, müsse allmählich offen an den Tag treten, so daß ich einem gründlichen, nicht bloß äußerlichen Er-

folge meiner Oper für dießmal nicht entgegenzusehen glauben könnte. Möge somit jetzt alles Ungenügende dieser Aufführung unter dem Staube jener drei Schlachtabende gnädig verdeckt bleiben, und möge Mancher, der meine auf ihn gesetzten Hoffnungen schmerzlich täuschte, für dießmal mit dem Glauben sich retten, er sei für eine gute Sache und um dieser Sache willen gefallen!

Somit möge für dießmal der Pariser „Tannhäuser" ausgespielt haben. Sollte der Wunsch ernster Freunde meiner Kunst in Erfüllung gehen, sollte ein Projekt, mit welchem man sich soeben von sehr sachverständiger Seite her ernstlich trägt, und welches auf nichts Geringeres als auf schleunigste Gründung eines neuen Operntheaters zur Verwirklichung der von mir auch hier angeregten Reformen ausgeht, ausgeführt werden, so hören Sie vielleicht selbst von Paris aus noch einmal auch vom „Tannhäuser".

Was sich bis heute in Bezug auf mein Werk in Paris zugetragen, seien Sie versichert, hiermit der vollständigsten Wahrheit gemäß erfahren zu haben: sei Ihnen einfach dafür Bürge, daß es mir unmöglich ist, mich mit einem Anscheine zu befriedigen, wenn mein innerster Wunsch dabei unerfüllt geblieben, und dieser ist nur durch das Bewußtsein zu stillen, einen wirklich verständnißvollen Eindruck hervorgerufen zu haben.

Die Meiſterſinger von Nürnberg.

(1862.)

Personen.

Hans Sachs, Schuster.
Veit Pogner, Goldschmied.
Kunz Vogelgesang, Kürschner.
Konrad Nachtigall, Spengler.
Sixtus Beckmesser, Schreiber.
Fritz Kothner, Bäcker.
Balthasar Zorn, Zinngießer.
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer.
Augustin Moser, Schneider.
Hermann Ortel, Seifensieder.
Hans Schwarz, Strumpfwirker.
Hans Foltz, Kupferschmied.
} Meistersinger.

Walther von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken.
David, Sachsens Lehrbube.
Eva, Pogner's Tochter.
Magdalene, Eva's Amme.
Ein Nachtwächter.

Bürger und Frauen aller Zünfte. Gesellen. Lehrbuben. Mädchen. Volk.

Nürnberg.
Um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Erſter Aufzug.

(Die Bühne ſtellt das Innere der Katharinenkirche, in ſchrägem Durchſchnitt, dar; von dem Hauptſchiff, welches links ab dem Hintergrunde zu ſich ausdehnend anzunehmen iſt, ſind nur noch die letzten Reihen der Kirchſtühlbänke ſichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chore ein; dieſer wird ſpäter durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich abgeſchloſſen.)

(Beim Aufzug hört man, unter Orgelbegleitung, von der Gemeinde den letzten Vers eines Chorales, mit welchem der Nachmittagsgottesdienſt zur Einleitung des Johannisfeſtes ſchließt, ſingen.)

Choral der Gemeinde.

Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte ſich dem Opfertod,
gab er uns des Heil's Gebot:
daß wir durch dein' Tauf' uns weih'n,
ſeines Opfers werth zu ſein.
Edler Täufer,
Chriſt's Vorläufer!
Nimm uns freundlich an,
dort am Fluß Jordan.

(Während des Chorales und dessen Zwischenspielen, entwickelt sich, vom Orchester begleitet, folgende pantomimische Scene.)

(In der letzten Reihe der Kirchstühle sitzen Eva und Magdalene; Walther v. Stolzing steht, in einiger Entfernung, zur Seite an eine Säule gelehnt, die Blicke auf Eva heftend. Eva kehrt sich wiederholt seitwärts nach dem Ritter um, und erwiedert seine bald dringend, bald zärtlich durch Gebärden sich ausdrückenden Bitten und Betheuerungen schüchtern und verschämt, doch seelenvoll und ermuthigend. Magdalene unterbricht sich öfter im Gesang, um Eva zu zupfen und zur Vorsicht zu mahnen. — Als der Choral zu Ende ist, und, während eines längeren Orgelnachspieles, die Gemeinde dem Hauptausgange, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen ist, sich zuwendet, um allmählich die Kirche zu verlassen, tritt Walther an die beiden Frauen, welche sich ebenfalls von ihren Sitzen erhoben haben, und dem Ausgange sich zuwenden wollen, lebhaft heran.)

Walther

(leise, doch feurig zu Eva).

Verweilt! — Ein Wort! Ein einzig Wort!

Eva

(sich rasch zu Magdalene wendend).

Mein Brusttuch! Schau'! Wohl liegt's im Ort?

Magdalene.

Vergeßlich Kind! Nun heißt es: such'!

(Sie kehrt nach den Sitzen zurück.)

Walther.

Fräulein! Verzeiht der Sitte Bruch!
Eines zu wissen, Eines zu fragen,
was nicht müßt' ich zu brechen wagen?
Ob Leben oder Tod! Ob Segen oder Fluch?
Mit einem Worte sei mir's vertraut: —
mein Fräulein, sagt —

Magdalene

(zurückkommend).

Hier iſt das Tuch.

Eva.

O weh! Die Spange? . .

Magdalene.

Fiel ſie wohl ab?

(Sie geht, am Boden ſuchend, wieder zurück.)

Walther.

Ob Licht und Luſt, oder Nacht und Grab?
Ob ich erfahr', wonach ich verlange,
ob ich vernehme, wovor mir graut, —
mein Fräulein, ſagt . . .

Magdalene

(wieder zurückkommend).

Da iſt auch die Spange. —
Komm', Kind! Nun haſt du Spang' und Tuch. —
O weh! Da vergaß ich ſelbſt mein Buch!

(Sie kehrt wieder um.)

Walther.

Dieß eine Wort, ihr ſagt mir's nicht?
Die Sylbe, die mein Urtheil ſpricht?
Ja, oder: Nein! — Ein flücht'ger Laut:
mein Fräulein, ſagt, ſeid ihr ſchon Braut?

Magdalene

(die bereits zurückgekommen, verneigt ſich vor Walther).

Sieh' da, Herr Ritter?
Wie ſind wir hochgeehrt:
mit Evchen's Schutze
habt ihr euch gar beſchwert?
Darf den Beſuch des Helden
ich Meiſter Pogner melden?

Walther

(leidenſchaftlich).

Betrat ich doch nie ſein Haus!

Magdalene.

Ei, Junker! Was ſagt ihr da aus?
In Nürnberg eben nur angekommen,
war't ihr nicht freundlich aufgenommen?
Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank
euch bot, verdient' es keinen Dank?

Eva.

Gut Lenchen! Ach! Das meint er ja nicht.
Doch wohl von mir wünſcht er Bericht —
wie ſag' ich's ſchnell? — Verſteh' ich's doch kaum! —
Mir iſt, als wär' ich gar wie im Traum! —
Er frägt, — ob ich ſchon Braut?

Magdalene

(ſich ſcheu umſehend).

Hilf Gott! Sprich nicht ſo laut!

Jetzt lass' uns nach Hause geh'n;
wenn uns die Leut' hier seh'n!

Walther.

Nicht eher, bis ich Alles weiß!

Eva.

's ist leer, die Leut' sind fort.

Magdalene.

Drum eben wird mir heiß!
Herr Ritter, an anderm Ort!

(David tritt aus der Sacristei ein, und macht sich darüber her, dunkle Vorhänge, welche so angebracht sind, daß sie den Vordergrund der Bühne nach dem Kirchenschiffe zu schräg abschließen, an einander zu ziehen.)

Walther.

Nein! Erst dieß Wort!

Eva

(Magdalene haltend).

Dieß Wort?

Magdalene

(die sich bereits umgewendet, erblickt David, hält an und ruft zärtlich für sich):

David? Ei! David hier?

Eva

(drängend).

Was sag' ich? Sag' du's mir!

Magdalene

(mit Zerſtreutheit, öfters nach David ſich umſehend).

Herr Ritter, was ihr die Jungfer fragt,
das iſt ſo leichtlich nicht geſagt:
fürwahr iſt Evchen Pogner Braut —

Eva

(ſchnell unterbrechend).

Doch hat noch Keiner den Bräut'gam erſchaut.

Magdalene.

Den Bräut'gam wohl noch Niemand kennt,
bis morgen ihn das Gericht ernennt,
das dem Meiſterſinger ertheilt den Preis —

Eva

(wie zuvor).

Und ſelbſt die Braut ihm reicht das Reis.

Walther.

Dem Meiſterſinger?

Eva

(bang).

Seid ihr das nicht?

Walther.

Ein Werbgeſang?

Magdalene.

Vor Wettgericht.

Walther.

Den Preis gewinnt?

Magdalene.

Wen die Meister meinen.

Walther.

Die Braut dann wählt?

Eva

(sich vergessend).

Euch, oder Keinen!

(Walther wendet sich, in großer Aufregung auf- und abgehend, zur Seite.)

Magdalene

(sehr erschrocken).

Was? Evchen! Evchen! Bist du von Sinnen?

Eva.

Gut' Lene! Hilf mir den Ritter gewinnen!

Magdalene.

Sah'st ihn doch gestern zum ersten Mal?

Eva.

Das eben schuf mir so schnelle Qual,
daß ich schon längst ihn im Bilde sah: —
sag', trat er nicht ganz wie David nah'?

Magdalene.

Bist du toll? Wie David?

Eva.

Wie David im Bild.

Magdalene.

Ach! Mein'st du den König mit der Harfen
und langem Bart in der Meister Schild?

Eva.

Nein! Der, dess' Kiesel den Goliath warfen,
das Schwert im Gurt, die Schleuder zur Hand,
von lichten Locken das Haupt umstrahlt,
wie ihn uns Meister Dürer gemalt.

Magdalene

(laut seufzend).

Ach, David! David!

David

(der herausgegangen und jetzt wieder zurückkommt, ein Lineal im Gürtel und ein großes Stück weißer Kreide an einer Schnur in der Hand schwenkend).

Da bin ich! Wer ruft?

Magdalene.

Ach, David! Was ihr für Unglück schuft!
(Für sich.)
Der liebe Schelm! Wüßt' er's noch nicht?
(Laut.)
Ei, seht! Da hat er uns gar verschlossen?

David

(zärtlich zu Magdalene).

In's Herz euch allein!

Magdalene

(bei Seite).

Das treue Gesicht! —

(Laut.)

Mein sagt! Was treibt ihr hier für Possen?

David.

Behüt' es! Possen? Gar ernste Ding'!
Für die Meister hier richt' ich den Ring.

Magdalene.

Wie? Gäb' es ein Singen?

David.

Nur Freiung heut':
der Lehrling wird da losgesprochen,
der nichts wider die Tabulatur verbrochen;
Meister wird, wen die Prob' nicht reu't.

Magdalene.

Da wär' der Ritter ja am rechten Ort. —
Jetzt, Evchen, komm', wir müssen fort.

Walther

(schnell sich zu den Frauen wendend).

Zu Meister Pogner laßt mich euch geleiten.

Magdalene.

Erwartet den hier: er ist bald da.
Wollt ihr euch Evchen's Hand erstreiten,
rückt Ort und Zeit das Glück euch nah'.

(Zwei Lehrbuben kommen dazu und tragen Bänke.)

Jetzt eilig von hinnen!

Walther.

Was ſoll ich beginnen?

Magdalene.

Laßt David euch lehren
die Freiung begehren. —
Davidchen! Hör', mein lieber Geſell,
den Ritter bewahr' hier wohl zur Stell'!
Was Fein's aus der Küch'
bewahr' ich für dich:
und morgen begehr' du noch dreiſter,
wird heut' der Junker hier Meiſter.

(Sie drängt fort.)

Eva

(zu Walther).

Seh' ich euch wieder?

Walther

(feurig).

Heut' Abend, gewiß! —
Was ich will wagen,
wie könnt' ich's ſagen?
Neu iſt mein Herz, neu mein Sinn,
neu iſt mir Alles, was ich beginn'.
Eines nur weiß ich,
Eines begreif' ich:
mit allen Sinnen

euch zu gewinnen!
Ist's mit dem Schwert nicht, muß es gelingen,
gilt es als Meister euch zu ersingen.
Für euch Gut und Blut!
Für euch
Dichters heil'ger Muth!

Eva

(mit großer Wärme).

Mein Herz, sel'ger Gluth,
für euch
liebesheil'ge Huth!

Magdalene.

Schnell heim, sonst geht's nicht gut!

David

(Walther messend).

Gleich Meister? Oho! Viel Muth!

(Magdalene zieht Eva rasch durch die Vorhänge fort.)

(Walther hat sich, aufgeregt und brütend, in einen erhöhten, katheder-artigen Lehnstuhl geworfen, welchen zuvor zwei Lehrbuben, von der Wand ab, mehr nach der Mitte zu gerückt hatten.)

(Noch mehre Lehrbuben sind eingetreten: sie tragen und richten Bänke, und bereiten Alles [nach der unten folgenden Angabe] zur Sitzung der Meister-singer vor.)

1. Lehrbube.

David, was steh'st?

2. Lehrbube.

Greif' an's Werk!

3. Lehrbube.

Hilf uns richten das Gemerk!

David.

Zu eifrigst war ich vor euch allen:
nun schafft für euch; hab' ander Gefallen!

2. Lehrbube.

Was der sich dünkt!

3. Lehrbube.

Der Lehrling' Muster!

1. Lehrbube.

Das macht, weil sein Meister ein Schuster.

3. Lehrbube.

Beim Leisten sitzt er mit der Feder.

2. Lehrbube.

Beim Dichten mit Draht und Pfriem'.

1. Lehrbube.

Sein' Verse schreibt er auf rohes Leder.

3. Lehrbube

(mit der entsprechenden Gebärde).

Das, dächt' ich, gerbten wir ihm!

(Sie machen sich lachend an die fernere Herrichtung.)

David

(nachdem er den sinnenden Ritter eine Weile betrachtet, ruft sehr stark):

„Fanget an!"

Walther

(verwundert aufblickend).

Was soll's?

David

(noch stärker).

„Fanget an!" — So ruft der „Merker";
nun sollt ihr singen: — wißt ihr das nicht?

Walther.

Wer ist der Merker?

David.

Wißt ihr das nicht?
War't ihr noch nie bei 'nem Sing-Gericht?

Walther.

Noch nie, wo die Richter Handwerker.

David.

Seid ihr ein „Dichter"?

Walther.

Wär' ich's doch!

David.

Waret ihr „Singer"?

Walther.

Wüßt' ich's noch?

David.

Doch „Schulfreund" war't ihr, und „Schüler" zuvor?

Walther.

Das klingt mir alles fremd vor'm Ohr.

David.

Und ſo grad'hin wollt ihr Meiſter werden?

Walther.

Wie machte das ſo große Beſchwerden?

David.

O Lene! Lene!

Walther.

Wie ihr doch thut!

David.

O Magdalene!

Walther.

Rathet mir gut!

David.

Mein Herr, der Singer Meiſter=Schlag
gewinnt ſich nicht in einem Tag.

In Nürenberg der größte Meiſter,
mich lehrt die Kunſt Hans Sachs;
ſchon voll ein Jahr mich unterweiſ't er,
daß ich als Schüler wachſ'.
Schuhmacherei und Poeterei,
die lern' ich da all' einerlei:
hab' ich das Leder glatt geſchlagen,
lern' ich Vocal und Conſonanz ſagen;
wichſt' ich den Draht gar fein und ſteif,
was ſich da reimt, ich wohl begreif';
den Pfriemen ſchwingend,
im Stich die Ahl',
was ſtumpf, was klingend,
was Maaß und Zahl, —
den Leiſten im Schurz —
was lang, was kurz,
was hart, was lind,
hell oder blind,
was Waiſen, was Mylben,
was Kleb=Sylben,
was Pauſen, was Körner,
Blumen und Dörner,
das Alles lernt' ich mit Sorg' und Acht:
wie weit nun meint ihr, daß ich's gebracht?

Walther.

Wohl zu 'nem Paar recht guter Schuh'?

David.

Ja, dahin hat's noch lange Ruh'!
Ein „Bar" hat manch' Geſätz und Gebänd':

wer da gleich die rechte Regel fänd',
die richt'ge Naht,
und den rechten Draht,
mit gut gefügten „Stollen",
den Bar recht zu verſohlen.
Und dann erſt kommt der „Abgeſang";
daß der nicht kurz, und nicht zu lang,
und auch keinen Reim enthält,
der ſchon im Stollen geſtellt. —
Wer Alles das merkt, weiß und kennt,
wird doch immer noch nicht Meiſter genennt.

Walther.

Hilf Gott! Will ich denn Schuſter ſein? —
In die Singkunſt lieber führ' mich ein.

David.

Ja, hätt' ich's nur ſelbſt erſt zum „Singer" gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meiſter Tön' und Weiſen,
gar viel an Nam' und Zahl,
die ſtarken und die leiſen,
wer die wüßte allzumal!
Der „kurze", „lang'" und „überlang'" Ton,
die „Schreibpapier"-, „Schwarz-Dinten"-Weiſ';
der „rothe", „blau'" und „grüne" Ton,
die „Hageblüh"-, „Strohhalm"-, „Fengel"-Weiſ';
der „zarte", der „ſüße", der „Roſen"-Ton,
der „kurzen Liebe", der „vergeſſ'ne" Ton;
die „Rosmarin"-, „Gelbveiglein"-Weiſ',
die „Regenbogen"-, die „Nachtigal"-Weiſ';

die „englische Zinn"-, die „Zimmtröhren"-Weis',
„frisch' Pomeranzen"-, „grün Lindenblüh"-Weis',
die „Frösch"-, die „Kälber"-, die „Stieglitz"-Weis',
die „abgeschiedene Vielfraß"-Weis';
der „Lerchen"-, der „Schnecken"-, der „Beller"-Ton,
die „Melissenblümlein"-, die „Meiran"-Weis',
„Gelblöwenhaut"-, „treu Pelikan"- Weis',
die „buttglänzende Draht"-Weis' . . .

Walther.

Hilf Himmel! Welch' endlos Töne-Geleis'!

David.

Das sind nur die Namen: nun lernt sie singen,
recht wie die Meister sie gestellt!
Jed' Wort und Ton muß klärlich klingen,
wo steigt die Stimm', und wo sie fällt.
Fangt nicht zu hoch, zu tief nicht an,
als es die Stimm' erreichen kann;
mit dem Athem spart, daß er nicht knappt,
und gar am End' ihr überschnappt.
Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,
nach dem Wort mit dem Mund auch nicht brummt:
nicht ändert an „Blum'" und „Coloratur",
jed' Zierath fest nach des Meisters Spur.
Verwechseltet ihr, würdet gar irr',
verlör't ihr euch, und käm't in's Gewirr, —
wär' sonst euch Alles gelungen,
da hättet ihr gar „versungen"! —
Trotz großem Fleiß und Emsigkeit
ich selbst noch bracht' es nie so weit.

So oft ich's verſuch', und 's nicht gelingt,
die „Knieriem=Schlag=Weiſ'" der Meiſter mir ſingt;
wenn dann Jungfer Lene nicht Hilfe weiß,
ſing' ich die „eitel=Brod=und=Wäſſer=Weiſ'"! —
Nehmt euch ein Beiſpiel dran,
und laßt von dem Meiſter=Wahn;
denn „Singer" und „Dichter" müßt ihr ſein,
eh' ihr zum „Meiſter" kehret ein.

Walther.

Wer iſt nun Dichter?

Lehrbuben
(während der Arbeit).

David! Kommſt' her?

David.

Wartet nur, gleich! —
Wer Dichter wär'?
Habt ihr zum „Singer" euch aufgeſchwungen,
und der Meiſter Töne richtig geſungen,
füget ihr ſelbſt nun Reim und Wort',
daß ſie genau an Stell' und Ort
paßten zu einem Meiſter=Ton,
dann trüg't ihr den Dichterpreis davon.

Lehrbuben.

He, David! Soll man's dem Meiſter klagen?
Wirſt' dich bald des Schwatzens entſchlagen?

David.

Oho! — Ja wohl! Denn helf' ich euch nicht,
ohne mich wird Alles doch falſch gericht'!

Walther.

Nun dieß noch: wer wird „Meiſter" genannt?

David.

Damit, Herr Ritter, iſt's ſo bewandt: —
der Dichter, der aus eig'nem Fleiße
zu Wort' und Reimen, die er erfand,
aus Tönen auch fügt eine neue Weiſe,
der wird als „Meiſterſinger" erkannt.

Walther

(raſch).

So bleibt mir nichts als der Meiſterlohn!
Soll ich hier ſingen,
kann's nur gelingen,
find' ich zum Vers auch den eig'nen Ton.

David

(der ſich zu den Lehrbuben gewendet).

Was macht ihr denn da? — Ja, fehl' ich beim Werk,
verkehrt nur richtet ihr Stuhl' und Gemerk'! —
Iſt denn heut' „Singſchul'"? — daß ihr's wißt,
das kleine Gemerk'! — nur „Freiung" iſt!

(Die Lehrbuben, welche Anſtalt getroffen hatten, in der Mitte der Bühne ein größeres Gerüſte mit Vorhängen aufzuſchlagen, ſchaffen auf David's Weiſung dieß ſchnell bei Seite und ſtellen dafür ebenſo eilig ein geringeres Brettbodengerüſte auf; darauf ſtellen ſie einen Stuhl mit einem kleinen Pult davor, daneben eine große ſchwarze Tafel, daran die Kreide am Faden aufge-

hängt wird; um das Gerüste sind schwarze Vorhänge angebracht, welche zunächst hinten und an beiden Seiten, dann auch vorn ganz zusammengezogen werden.)

Die Lehrbuben

(während der Herrichtung).

Aller End' ist doch David der Allergescheit'st!
Nach hohen Ehren gewiß er geitzt:
's ist Freiung heut';
gar sicher er freit,
als vornehmer „Singer" schon er sich spreitzt!
Die „Schlag"-reime fest er inne hat,
„Arm-Hunger"-Weise singt er glatt;
die „harte-Tritt"-Weis' doch kennt er am best',
die trat ihm sein Meister hart und fest!

(Sie lachen.)

David.

Ja, lacht nur zu! Heut' bin ich's nicht;
ein And'rer stellt sich zum Gericht;
der war nicht „Schüler", ist nicht „Singer",
den „Dichter", sagt er, überspring' er;
denn er ist Junker,
und mit einem Sprung er
denkt ohne weit're Beschwerden
heut' hier „Meister" zu werden. —
D'rum richtet nur fein
das Gemerk' dem ein!
Dorthin! — Hierher! — Die Tafel an die Wand,
so daß sie recht dem Merker zu Hand!

(Sich zu Walther umwendend.)

Ja, ja! — Dem „Merker"! — Wird euch wohl bang?

Vor ihm schon mancher Werber versang.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an;
wer über sieben Fehler verlor,
hat versungen und ganz verthan!
Nun nehmt euch in Acht!
Der Merker wacht.
Glück auf zum Meistersingen!
Mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen!
Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Die Lehrbuben

(welche das Gemerk zugleich geschlossen, fassen sich an und tanzen einen verschlungenen Reihen darum).

„Das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?"

(Die Einrichtung ist nun folgender Maaßen beendigt: — Zur Seite rechts sind gepolsterte Bänke in der Weise aufgestellt, daß sie einen schwachen Halbkreis nach der Mitte zu bilden. Am Ende der Bänke, in der Mitte der Scene, befindet sich das „Gemerk" benannte Gerüste, welches zuvor hergerichtet worden. Zur linken Seite steht nur der erhöhte, katheder artige Stuhl [„der Singstuhl"] der Versammlung gegenüber. Im Hintergrunde, den großen Vorhang entlang, steht eine lange niedere Bank für die Lehrlinge. — Walther, verdrießlich über das Gespött der Knaben, hat sich auf die vordere Bank niedergelassen.)

(Pogner und Beckmesser kommen im Gespräch aus der Sacristei: allmählich versammeln sich immer mehrere der Meister. Die Lehrbuben, als sie die Meister eintreten sahen, sind sogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank. Nur David stellt sich anfänglich am Eingang bei der Sacristei auf.)

Pogner

(zu Beckmesser).

Seid meiner Treue wohl versehen;
was ich bestimmt, ist euch zu nutz:

im Wettgeſang müßt ihr beſtehen;
wer böte euch als Meiſter Trutz?

Beckmeſſer.

Doch wollt ihr von dem Punkt nicht weichen,
der mich — ich ſag's — bedenklich macht;
kann Eochen's Wunſch den Werber ſtreichen,
was nützt mir meine Meiſter-Pracht?

Pogner.

Ei ſagt! Ich mein', vor allen Dingen
ſollt' euch an dem gelegen ſein?
Könnt ihr der Tochter Wunſch nicht zwingen,
wie möchtet ihr wohl um ſie frei'n?

Beckmeſſer.

Ei ja! Gar wohl! D'rum eben bitt' ich,
daß bei dem Kind ihr für mich ſprecht,
wie ich geworben zart und ſittig,
und wie Beckmeſſer grad' euch recht.

Pogner.

Das thu' ich gern.

Beckmeſſer

(bei Seite).

Er läßt nicht nach!
Wie wehrt' ich da 'nem Ungemach?

Walther

(der, als er Pogner gewahrt, aufgeſtanden und ihm entgegengegangen iſt, verneigt ſich vor ihm).

Geſtattet, Meiſter!

Pogner.

Wie! Mein Junker!
Ihr sucht mich in der Singschul' hie?

(Sie begrüßen sich.)

Beckmesser

(immer bei Seite, für sich).

Verstünden's die Frau'n! Doch schlechtes Geflunker
Gilt ihnen mehr als all' Poesie.

Walther.

Hie eben bin ich am rechten Ort.
Gesteh' ich's frei, vom Lande fort
was mich nach Nürnberg trieb,
war nur zur Kunst die Lieb'.
Vergaß ich's gestern euch zu sagen,
heut' muß ich's laut zu künden wagen:
ein Meistersinger möcht' ich sein.
Schließt, Meister, in die Zunft mich ein!

(Andere Meister sind gekommen und herangetreten.)

Pogner

(zu den nächsten).

Kunz Vogelgesang! Freund Nachtigal!
Hört doch, welch' ganz besonderer Fall!
Der Ritter hier, mir wohlbekannt,
hat der Meisterkunst sich zugewandt.

(Begrüßungen.)

Beckmesser

(immer noch für sich).

Noch such' ich's zu wenden: doch sollt's nicht gelingen,
versuch' ich des Mädchens Herz zu ersingen;
in stiller Nacht, von ihr nur gehört,
erfahr' ich, ob auf mein Lied sie schwört.

(Er wendet sich.)

Wer ist der Mensch?

Pogner

(zu Walther).

Glaubt, wie mich's freut!
Die alte Zeit dünkt mich erneu't.

Beckmesser

(immer noch für sich).

Er gefällt mir nicht!

Pogner

(fortfahrend).

Was ihr begehrt,
so viel an mir, euch sei's gewährt.

Beckmesser

(ebenso).

Was will der hier? — Wie der Blick ihm lacht!

Pogner

(ebenso).

Half ich euch gern zu des Gut's Verkauf,
in die Zunft nun nehm' ich euch gleich gern auf.

Beckmeſſer

(ebenſo).

Holla! Sixtus! Auf den hab' Acht!

Walther

(zu Pogner).

Habt Dank der Güte
aus tiefſtem Gemüthe!
Und darf ich denn hoffen,
ſteht heut' mir noch offen
zu werben um den Preis,
daß ich Meiſterſinger heiß'?

Beckmeſſer.

Oho! Fein facht'! Auf dem Kopf ſteht kein Kegel!

Pogner.

Herr Ritter, dieß geh' nun nach der Regel.
Doch heut' iſt Freiung: ich ſchlag' euch vor;
mir leihen die Meiſter ein willig Ohr.

(Die Meiſterſinger ſind nun alle angelangt, zuletzt auch Hans Sachs.)

Sachs.

Gott grüß' euch, Meiſter!

Vogelgeſang.

Sind wir beiſammen?

Beckmeſſer.

Der Sachs iſt ja da!

Nachtigal.

So ruft die Namen!

Fritz Kothner

(zieht eine Liste hervor, stellt sich zur Seite auf und ruft):

Zu einer Freiung und Zunftberathung
ging an die Meister ein' Einladung:
bei Nenn' und Nam',
ob jeder kam,
ruf' ich nun auf, als letzt-entbot'ner,
der ich mich nenn' und bin Fritz Kothner.
Seid ihr da, Veit Pogner?

Pogner.

Hier zur Hand.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Kunz Vogelgesang?

Vogelgesang.

Ein sich fand.

(Setzt sich.)

Kothner.

Hermann Ortel?

Ortel.

Immer am Ort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Balthasar Zorn?

Zorn.

Bleibt niemals fort.

(Setzt sich.)

Kothner.

Konrad Nachtigal?

Nachtigal.

Treu seinem Schlag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Augustin Moser?

Moser.

Nie fehlen mag.

(Setzt sich.)

Kothner.

Niklaus Vogel? — Schweigt?

Ein Lehrbube

(sich schnell von der Bank erhebend).

Ist krank.

Kothner.

Gut' Bess'rung dem Meister!

Alle Meister.

Walt's Gott!

Der Lehrbube.

Schön Dank!

(Setzt sich wieder.)

Kothner.

Hans Sachs?

David

(vorlaut sich erhebend).

Da steht er!

Sachs

(drohend zu David).

Juckt dich das Fell? –
Verzeiht, Meister! — Sachs ist zur Stell'.

(Er setzt sich.)

Kothner.

Sixtus Beckmesser?

Beckmesser.

Immer bei Sachs,
daß den Reim ich lern' von „blüh' und wachs'".

(Er setzt sich neben Sachs. Dieser lacht.)

Kothner.

Ulrich Eißlinger?

Eißlinger.

Hier!

(Setzt ſich.)

Kothner.

Hans Foltz?

Foltz.

Bin da.

(Setzt ſich.)

Kothner.

Hans Schwarz?

Schwarz.

Zuletzt: Gott wollt's!

(Setzt ſich.)

Kothner.

Zur Sitzung gut und voll die Zahl.
Beliebt's, wir ſchreiten zur Merkerwahl?

Vogelgeſang.

Wohl eh'r nach dem Feſt.

Beckmeſſer

(zu Kothner).

Preſſirt's den Herrn?
Mein' Stell' und Amt laſſ' ich ihm gern.

Pogner.

Nicht doch, ihr Meiſter! Laßt das jetzt fort.
Für wicht'gen Antrag bitt' ich um's Wort.

(Alle Meiſter ſtehen auf und ſetzen ſich wieder.)

Kothner.

Das habt ihr, Meiſter! Sprecht!

Pogner.

Nun hört, und verſteht mich recht! —
Das ſchöne Feſt, Johannis-Tag,
ihr wißt, begeh'n wir morgen:
auf grüner Au', am Blumenhag,
bei Spiel und Tanz im Luſtgelag,
an froher Bruſt geborgen,
vergeſſen ſeiner Sorgen,
ein Jeder freut ſich wie er mag.
Die Singſchul' ernſt im Kirchenchor
die Meiſter ſelbſt vertauſchen;
mit Kling und Klang hinaus zum Thor
auf off'ne Wieſe zieh'n ſie vor,
bei hellen Feſtes Rauſchen,
das Volk ſie laſſen lauſchen
dem Frei-Geſang mit Laien-Ohr.
Zu einem Werb'- und Wett-Geſang
geſtellt ſind Siegespreiſe,
und beide rühmt man weit und lang,
die Gabe wie die Weiſe.
Nun ſchuf mich Gott zum reichen Mann

und giebt ein Jeder wie er kann,
so mußt' ich fleißig ſinnen,
was ich gäb' zu gewinnen,
daß ich nicht käm' zu Schand':
so höret, was ich fand. —
In deutſchen Landen viel gereiſ't,
hat oft es mich verdroſſen,
daß man den Bürger wenig preiſ't,
ihn karg nennt und verſchloſſen:
an Höfen, wie an nied'rer Statt,
des bitt'ren Tadels ward ich ſatt,
daß nur auf Schacher und Geld
ſein Merk' der Bürger ſtellt'.
Daß wir im weiten deutſchen Reich
die Kunſt einzig noch pflegen,
d'ran dünkt' ihnen wenig gelegen:
doch wie uns das zur Ehre gereich',
und daß mit hohem Muth
wir ſchätzen, was ſchön und gut,
was werth die Kunſt, und was ſie gilt,
das ward ich der Welt zu zeigen gewillt.
D'rum hört, Meiſter, die Gab',
die als Preis beſtimmt ich hab': —
dem Singer, der im Kunſt-Geſang
vor allem Volk den Preis errang
am Sankt Johannistag,
ſei er wer er auch mag,
dem geb' ich, ein Kunſt-gewog'ner,
von Nürenberg Veit Pogner,
mit all' meinem Gut, wie's geh' und ſteh',
Eva, mein einzig Kind, zur Eh'.

Die Meiſter

(ſehr lebhaft durcheinander).

Das nenn' ich ein Wort! Ein Wort, ein Mann!
Da ſieht man, was ein Nürnberger kann!
D'rob preiſ't man euch noch weit und breit,
den wack'ren Bürger Pogner Veit!

Die Lehrbuben

(luſtig aufſpringend).

Alle Zeit, weit und breit:
Pogner Veit!

Vogelgeſang.

Wer möchte da nicht ledig ſein!

Sachs.

Sein Weib gäb' gern wohl mancher d'rein!

Nachtigal.

Auf, ledig' Mann!
Jetzt macht euch d'ran!

Pogner.

Nun hört noch, wie ich's ernſtlich mein'!
Ein' leblos' Gabe ſtell' ich nicht:
ein Mägdlein ſitzt mit zu Gericht.
Den Preis erkennt die Meiſter-Zunft;
doch gilt's der Eh', ſo will's Vernunft,
daß ob der Meiſter Rath
die Braut den Ausſchlag hat.

Beckmesser

(zu Kothner).

Dünkt euch das klug?

Kothner

(laut).

Versteh' ich gut,
ihr gebt uns in des Mägdleins Huth?

Beckmesser.

Gefährlich das!

Kothner.

Stimmt es nicht bei,
wie wär' dann der Meister Urtheil frei?

Beckmesser.

Laßt's gleich wählen nach Herzens Ziel,
und laßt den Meistergesang aus dem Spiel!

Pogner.

Nicht so! Wie doch? Versteht mich recht!
Wem ihr Meister den Preis zusprecht,
die Maid kann dem verwehren,
doch nie einen And'ren begehren:
ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n.

Sachs.

Verzeiht!
Vielleicht schon ginget ihr zu weit.

Ein Mädchenherz und Meiſterkunſt
erglüh'n nicht ſtets von gleicher Brunſt;
der Frauen Sinn, gar unbelehrt,
dünkt mich dem Sinn des Volks gleich werth.
Wollt ihr nun vor dem Volke zeigen,
wie hoch die Kunſt ihr ehrt;
und laßt ihr dem Kind die Wahl zu eigen,
wollt nicht, daß dem Spruch es wehrt':
ſo laßt das Volk auch Richter ſein;
mit dem Kinde ſicher ſtimmt's überein.

Die Meiſter
(unruhig durcheinander).

Oho! Das Volk? Ja, das wäre ſchön!
Ade dann Kunſt und Meiſtertön'!

Nachtigal.

Nein, Sachs! Gewiß, das hat keinen Sinn!
Gäb't ihr dem Volk die Regeln hin?

Sachs.

Vernehmt mich recht! Wie ihr doch thut!
Geſteht, ich kenn' die Regeln gut;
und daß die Zunft die Regeln bewahr',
bemüh' ich mich ſelbſt ſchon manches Jahr.
Doch einmal im Jahre fänd' ich's weiſe,
daß man die Regeln ſelbſt probir',
ob in der Gewohnheit trägem G'leiſe
ihr' Kraft und Leben ſich nicht verlier':
und ob ihr der Natur
noch ſeid auf rechter Spur,

das ſagt euch nur
wer nichts weiß von der Tabulatur.

(Die Lehrbuben ſpringen auf und reiben ſich die Hände.)

Beckmeſſer.

Hei! wie ſich die Buben freuen!

Hans Sachs

(eifrig fortfahrend).

D'rum mocht's euch nie gereuen,
daß jährlich am Sankt Johannisfeſt,
ſtatt daß das Volk man kommen läßt,
herab aus hoher Meiſter-Wolk'
ihr ſelbſt euch wendet zu dem Volk'.
Dem Volke wollt ihr behagen;
nun dächt' ich, läg' es nah',
ihr ließ't es ſelbſt euch auch ſagen,
ob das ihm zur Luſt geſchah?
Daß Volk und Kunſt gleich blüh' und wachſ',
beſtellt ihr ſo, mein' ich, Hans Sachs.

Vogelgeſang.

Ihr meint's wohl recht!

Kothner.

Doch ſteht's d'rum faul.

Nachtigal.

Wenn ſpricht das Volk, halt' ich das Maul.

Kothner.

Der Kunſt droht allweil' Fall und Schmach,
läuft ſie der Gunſt des Volkes nach.

Beckmeſſer.

D'rin bracht' er's weit, der hier ſo dreiſt:
Gaſſenhauer dichtet er meiſt.

Pogner.

Freund Sachs, was ich mein', iſt ſchon neu:
zu viel auf einmal brächte Reu'! —
So frag' ich, ob den Meiſtern gefällt
Gab' und Regel, wie ich's geſtellt?

(Die Meiſter erheben ſich.)

Sachs.

Mir genügt der Jungfer Ausſchlag-Stimm'.

Beckmeſſer

(für ſich).

Der Schuſter weckt doch ſtets mir Grimm!

Kothner.

Wer ſchreibt ſich als Werber ein?
Ein Jung-Geſell muß es ſein.

Beckmeſſer.

Vielleicht auch ein Wittwer? Fragt nur den Sachs!

Sachs.

Nicht doch, Herr Merker! Aus jüng'rem Wachs
als ich und ihr muß der Freier ſein,
ſoll Evchen ihm den Preis verleih'n.

Beckmeſſer.

Als wie auch ich? — Grober Geſell!

Kothner.

Begehrt wer Freiung, der komm' zur Stell'!
Iſt Jemand gemeld't, der Freiung begehrt?

Pogner.

Wohl, Meiſter! Zur Tagesordnung kehrt!
Und nehmt von mir Bericht,
wie ich auf Meiſter-Pflicht
einen jungen Ritter empfehle,
der wünſcht, daß man ihn wähle,
und heut' als Meiſterſinger frei'. —
Mein Junker von Stolzing, kommt herbei!

Walther

(tritt vor und verneigt ſich).

Beckmeſſer

(für ſich).

Dacht' ich mir's doch! Geht's da hinaus, Veit?

(Laut.)

Meiſter, ich mein', zu ſpät iſt's der Zeit.

Die Meiſter

(durcheinander).

Der Fall iſt neu. — Ein Ritter gar?
Soll man ſich freu'n? — Oder wär' Gefahr?
Immerhin hat's ein groß' Gewicht,
daß Meiſter Pogner für ihn ſpricht.

Kothner.

Söll uns der Junker willkommen ſein,
zuvor muß er wohl vernommen ſein.

Pogner.

Vernehmt ihn gut! Wünſch' ich ihm Glück,
nicht bleib' ich doch hinter der Regel zurück.
Thut, Meiſter, die Fragen!

Kothner.

So mög' uns der Junker ſagen:
iſt er frei und ehrlich geboren?

Pogner.

Die Frage gebt verloren,
da ich euch ſelbſt deſſ' Bürge ſteh',
daß er aus frei' und edler Eh':
von Stolzing Walther aus Frankenland,
nach Brief' und Urkund' mir wohlbekannt.
Als ſeines Stammes letzter Sproß,
verließ er neulich Hof und Schloß,
und zog nach Nürnberg her,
daß er hier Bürger wär'.

Beckmeſſer

(zum Nachbar).

Neu-Junker-Unkraut! Thut nicht gut.

Nachtigal

(laut).

Freund Pogner's Wort Genüge thut.

Sachs.

Wie längſt von den Meiſtern beſchloſſen iſt,
ob Herr, ob Bauer, hier nichts beſchießt:
hier fragt ſich's nach der Kunſt allein,
wer will ein Meiſterſinger ſein.

Kothner.

D'rum nun frag' ich zur Stell':
welch' Meiſters ſeid ihr Geſell'?

Walther.

Am ſtillen Herd in Winterszeit,
wenn Burg und Hof mir eingeſchnei't,
wie einſt der Lenz ſo lieblich lacht',
und wie er bald wohl neu erwacht',
ein altes Buch, vom Ahn' vermacht,
gab das mir oft zu leſen:
Herr Walther von der Vogelweid',
der iſt mein Meiſter geweſen.

Sachs.

Ein guter Meiſter!

Beckmeſſer.

Doch lang' ſchon todt:
wie lehrt' ihm der wohl der Regel Gebot?

Kothner.

Doch in welcher Schul' das Singen
mocht' euch zu lernen gelingen?

Walther.

Wann dann die Flur vom Froſt befreit,
und wiederkehrt die Sommerszeit,
was einſt in langer Wintersnacht
das alte Buch mir kund gemacht,
das ſchallte laut in Waldespracht,
das hört' ich hell erklingen:
im Wald dort auf der Vogelweid',
da lernt' ich auch das Singen.

Beckmeſſer.

Oho! Von Finken und Meiſen
lerntet ihr Meiſter-Weiſen?
Das mag denn wohl auch darnach ſein!

Vogelgeſang.

Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein.

Beckmeſſer.

Ihr lobt ihn, Meiſter Vogelgeſang?
Wohl weil er vom Vogel lernt' den Geſang?

Kothner

(bei Seite zu den Meiſtern).

Was meint ihr, Meiſter? Frag' ich noch fort?
Mich dünkt, der Junker iſt fehl am Ort.

Sachs.

Das wird ſich bäldlich zeigen:
wenn rechte Kunſt ihm eigen,
und gut er ſie bewährt,
was gilt's, wer ſie ihn gelehrt?

Kothner.

Meint, Junker, ihr in Sang' und Dicht'
euch rechtlich unterwieſen,
und wollt ihr, daß im Zunftgericht
zum Meiſter wir euch kieſen:
ſeid ihr bereit, ob euch gerieth
mit neuer Find' ein Meiſterlied,
nach Dicht' und Weiſ' eu'r eigen,
zur Stunde jetzt zu zeigen?

Walther.

Was Winternacht,
was Waldes Pracht,
was Buch' und Hain mich wieſen;
was Dichter-Sanges Wundermacht
mir heimlich wollt' erſchließen;
was Roſſes Schritt
beim Waffen-Ritt,
was Reihen-Tanz
bei heit'rem Schanz

mir ſinnend gab zu lauſchen:
gilt es des Lebens höchſten Preis
um Sang mir einzutauſchen,
zu eig'nem Wort und eig'ner Weiſ'
will einig mir es fließen,
als Meiſterſang, ob den ich weiß,
euch Meiſtern ſich ergießen.

Beckmeſſer.

Entnahm't ihr 'was der Worte Schwall?

Vogelgeſang.

Ei nun, er wagt's.

Nachtigal.

Merkwürd'ger Fall!

Kothner.

Nun, Meiſter, wenn's gefällt,
werd' das Gemerk beſtellt. —
Wählt der Herr einen heil'gen Stoff?

Walther.

Was heilig mir,
der Liebe Panier
ſchwing' und ſing' ich, mir zu Hoff'.

Kothner.

Das gilt uns weltlich: d'rum allein,
Merker Beckmeſſer, ſchließt euch ein!

Beckmesser.

(aufstehend und dem Gemerk zuschreitend).

Ein sau'res Amt, und heut' zumal;
wohl giebt's mit der Kreide manche Qual. —
Herr Ritter, wißt:
Sixtus Beckmesser Merker ist;
hier im Gemerk
verrichtet er still sein strenges Werk.
Sieben Fehler giebt er euch vor,
die merkt er mit Kreide dort an:
wenn er über sieben Fehler verlor,
dann versang der Herr Rittersmann. —
Gar fein er hört;
doch daß er euch den Muth nicht stört,
säh't ihr ihm zu,
so giebt er euch Ruh',
und schließt sich gar hier ein, —
läßt Gott euch befohlen sein.

(Er hat sich in das Gemerk gesetzt, streckt mit dem Letzten den Kopf höhnisch freundlich nickend heraus, und zieht den vorderen Vorhang, den zuvor einer der Lehrbuben geöffnet hatte, wieder ganz zusammen, so daß er unsichtbar wird.)

Kothner

(hat die von den Lehrbuben aufgehängten „Leges Tabulaturae" von der Wand genommen).

Was euch zum Liede Richt' und Schnur,
vernehmt nun aus der Tabulatur. —

(Er liest.)

„Ein jedes Meistergesanges Bar
stell' ordentlich ein Gemäße dar

aus unterſchiedlichen Geſetzen,
die Keiner ſoll verletzen.
Ein Geſetz beſteht aus zweenen Stollen,
die gleiche Melodei haben ſollen,
der Stoll' aus etlicher Verſ' Gebänd',
der Vers hat ſeinen Reim am End'.
Darauf ſo folgt der Abgeſang,
der ſei auch etlich' Verſe lang,
und hab' ſein' beſondere Melodei,
als nicht im Stollen zu finden ſei.
Derlei Gemäßes mehre Baren
ſoll ein jed' Meiſterlied bewahren;
und wer ein neues Lied gericht',
das über vier der Sylben nicht
eingreift in and'rer Meiſter Weiſ',
deſſ' Lied erwerb' ſich Meiſter-Preis." —
Nun ſetzt euch in den Singeſtuhl!

Walther.

Hier in den Stuhl?

Kothner.

Wie's Brauch der Schul'.

Walth

(beſteigt den Stuhl, und ſetzt ſich mit Misbehagen).

Für dich, Geliebte, ſei's gethan!

Kothner

(ſehr laut).

Der Sänger ſitzt.

Beckmeſſer
(im Gemerk, ſehr grell).

Fanget an!

Walther
(nach einiger Sammlung).

Fanget an!
So rief der Lenz in den Wald,
daß laut es ihn durchhallt:
und wie in fern'ren Wellen
der Hall von dannen flieht,
von weither nah't ein Schwellen,
das mächtig näher zieht;
es ſchwillt und ſchallt,
es tönt der Wald
von holder Stimmen Gemenge;
nun laut und hell
ſchon nah' zur Stell',
wie wächſt der Schwall!
Wie Glockenhall
ertoſ't des Jubels Gedränge!
Der Wald,
wie bald
antwortet' er dem Ruf,
der neu ihm Leben ſchuf,
ſtimmte an
das ſüße Lenzes-Lied! —

(Man hat aus dem Gemerk wiederholt unmuthige Seufzer des Merkers und heftiges Anſtreichen mit der Kreide vernommen. Auch Walther hat es bemerkt, und fährt, dadurch für eine kurze Weile geſtört, fort.)

In einer Dornenhecken,
von Neid und Gram verzehrt,

mußt' er ſich da verſtecken,
der Winter, Grimm-bewehrt:
von dürrem Laub umrauſcht
er lauert da und lauſcht,
wie er das frohe Singen
zu Schaden könnte bringen. —

(Unmuthig vom Stuhl aufſtehend.)

Doch: fanget an!
So rief es mir in die Bruſt,
als noch ich von Liebe nicht wußt'.
Da fühlt' ich's tief ſich regen,
als weckt' es mich aus dem Traum;
mein Herz mit bebenden Schlägen
erfüllte des Buſens Raum:
das Blut, es wall't
mit Allgewalt,
geſchwellt von neuem Gefühle;
aus warmer Nacht
mit Übermacht
ſchwillt mir zum Meer
der Seufzer Heer
in wildem Wonne-Gewühle:
die Bruſt,
mit Luſt
antwortet ſie dem Ruf,
der neu ihr Leben ſchuf:
ſtimmt nun an
das hehre Liebes-Lied!

Beckmeſſer

(der immer unruhiger geworden, reißt den Vorhang auf).

Seid ihr nun fertig?

Walther.

Wie fraget ihr?

Beckmesser

(die ganz mit Kreidestrichen bedeckte Tafel heraushaltend).

Mit der Tafel ward ich fertig schier.

(Die Meister müssen lachen.)

Walther.

Hört doch! Zu meiner Frauen Preis
gelang' ich jetzt erst mit der Weis'.

Beckmesser

(das Gemerk verlassend).

Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr verthan. —
Ihr Meister, schaut die Tafel euch an:
so lang' ich leb', ward's nicht erhört;
ich glaubt's nicht, wenn ihr's all' auch schwört!

(Die Meister sind im Aufstand durcheinander.)

Walther.

Erlaubt ihr's, Meister, daß er mich stört?
Blieb' ich von Allen ungehört?

Pogner.

Ein Wort, Herr Merker! Ihr seid gereizt!

Beckmesser.

Sei Merker fortan, wer danach geizt!

Doch daß der Ritter verſungen hat,
beleg' ich erſt noch vor der Meiſter Rath.
Zwar wird's 'ne harte Arbeit ſein:
wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?
Von falſcher Zahl, und falſchem Gebänd'
ſchweig' ich ſchon ganz und gar;
zu kurz, zu lang, wer ein End' da fänd'!
Wer meint hier im Ernſt einen Bar?
Auf „blinde Meinung" klag' ich allein:
ſagt, konnt' ein Sinn unſinniger ſein?

Mehrere Meiſter.

Man ward nicht klug! Ich muß geſteh'n,
ein Ende konnte Keiner erſeh'n.

Beckmeſſer.

Und dann die Weiſ'! Welch' tolles Gekreiſ'
aus „Abenteuer"=, „blau Ritterſporn"=Weiſ',
„hoch Tannen"= und „ſtolz Jüngling"=Ton!

Kothner.

Ja, ich verſtand gar nichts davon!

Beckmeſſer.

Kein Abſatz wo, kein' Coloratur,
von Melodei auch nicht eine Spur!

Mehrere Meiſter
(durcheinander).

Wer nennt das Geſang?
's ward einem bang'!

Eitel Ohrgeſchinder!
Gar nichts dahinter!

Kothner.

Und gar vom Singſtuhl iſt er geſprungen!

Beckmeſſer.

Wird erſt auf die Fehlerprobe gedrungen?
Oder gleich erklärt, daß er verſungen?

Sachs

(der vom Beginne an Walther mit zunehmendem Ernſte zugehört).

Halt! Meiſter! Nicht ſo geeilt!
Nicht jeder eure Meinung theilt. —
Des Ritters Lied und Weiſe,
ſie fand ich neu, doch nicht verwirrt;
verließ er unſ're G'leiſe,
ſchritt er doch feſt und unbeirrt.
Wollt ihr nach Regeln meſſen,
was nicht nach eurer Regeln Lauf,
der eig'nen Spur vergeſſen,
ſucht davon erſt die Regeln auf!

Beckmeſſer.

Aha! Schon recht! Nun hört ihr's doch:
den Stümpern öffnet Sachs ein Loch,
da aus und ein nach Belieben
ihr Weſen leicht ſie trieben.
Singet dem Volk auf Markt und Gaſſen;
hier wird nach den Regeln nur eingelaſſen.

Sachs.

Herr Merker, was doch ſolch' ein Eifer?
Was doch ſo wenig Ruh'?
Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr beſſer zu.
Darum, ſo komm' ich jetzt zum Schluß,
daß den Junker zu End' man hören muß.

Beckmeſſer.

Der Meiſter Zunft, die ganze Schul',
gegen den Sachs da ſind ſie Null.

Sachs.

Verhüt' es Gott, was ich begehr',
daß das nicht nach den Geſetzen wär'!
Doch da nun ſteht's geſchrieben,
der Merker werde ſo beſtellt,
daß weder Haß noch Lieben
das Urtheil trüben, das er fällt.
Geht der nun gar auf Freiers-Füßen,
wie ſollt' er da die Luſt nicht büßen,
den Nebenbuhler auf dem Stuhl
zu ſchmähen vor der ganzen Schul'?

(Walther flammt auf.)

Nachtigal.

Ihr geht zu weit!

Kothner.

Perſönlichkeit!

Pogner
(zu den Meistern).
Vermeidet, Meister, Zwist und Streit!

Beckmesser.

Ei, was kümmert's doch Meister Sachsen,
auf was für Füßen ich geh'?
Ließ' er d'rob lieber Sorge sich wachsen,
daß nichts mir drück' die Zeh'!
Doch seit mein Schuster ein großer Poet,
gar übel es um mein Schuhwerk steht;
da seht, wie es schlappt,
und überall klappt!
All' seine Vers' und Reim'
ließ' ich ihm gern daheim,
Historien, Spiel' und Schwänke dazu,
brächt' er mir morgen die neuen Schuh'!

Sachs.

Ihr mahnt mich da gar recht:
doch schickt sich's, Meister, sprecht,
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts d'rauf schreiben soll?
Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund';
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
d'rum sing' er nun weiter ungestört!

(Walther, in großer Aufregung, stellt sich auf den Singstuhl.)

Die Meister.

Genug! Zum Schluß!

Sachs
(zu Walther).

Singt, dem Herrn Merker zum Verdruß!

Beckmesser

(holt, während Walther beginnt, aus dem Gemerk die Tafel herbei, und hält sie während des Folgenden, von Einem zum Andern sich wendend, zur Prüfung den Meistern vor, die er schließlich zu einem Kreis um sich zu vereinigen bemüht ist, welchem er immer die Tafel zur Einsicht vorhält).

[Zugleich mit dem Folgenden bis zum Schlusse des Aufzuges.]

Was sollte man da wohl noch hören?
Wär's nicht nur uns zu bethören?
Jeden der Fehler groß und klein,
seht genau auf der Tafel ein. —
„Falsch Gebänd", „unredbare Worte",
„Kleb-Sylben", hier „Laster" gar;
„Aequivoca", „Reim am falschen Orte",
„verkehrt", „verstellt" der ganze Bar;
ein „Flickgesang" hier zwischen den Stollen;
„blinde Meinung" allüberall;
„unklare Wort'", „Differenz", hie „Schrollen",
da „falscher Athem", hier „Überfall".
Ganz unverständliche Melodei!
Aus allen Tönen ein Mischgebräu'!
Scheu'tet ihr nicht das Ungemach,
Meister, zählt mir die Striche nach!
Verloren hätt' er schon mit dem acht':
doch so weit wie der hat's noch Keiner gebracht!

Wohl über fünfzig, schlecht gezählt!
Sagt, ob ihr euch den zum Meister wählt?

Die Meister
(durcheinander).

Ja wohl, so ist's! Ich seh' es recht!
Mit dem Herrn Ritter steht es schlecht.
Mag Sachs von ihm halten, was er will,
hier in der Singschul' schweig' er still!
Bleibt einem Jeden doch unbenommen,
wen er zum Genossen begehrt?
Wär' uns der erste Best' willkommen,
was blieben die Meister dann werth? —
Hei! wie sich der Ritter da quält!
Der Sachs hat ihn sich erwählt. —
's ist ärgerlich gar! D'rum macht ein End'!
Auf, Meister, stimmt und erhebt die Händ'!

Pogner
(für sich).

Ja wohl, ich seh's, was mir nicht recht:
mit meinem Junker steht es schlecht! —
Weiche ich hier der Übermacht,
mir ahnet, daß mir's Sorge macht.
Wie gern säh' ich ihn angenommen,
als Eidam wär' er mir gar werth:
nenn' ich den Sieger nun willkommen,
wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!
Gesteh' ich's, daß mich das quält,
ob Eva den Meister wählt!

Walther

(in übermüthig verzweifelter Begeisterung, hoch auf dem Singstuhle aufgerichtet, und auf die unruhig durcheinander sich bewegenden Meister herabblickend).

Aus finst'rer Dornenhecken
die Eule rauscht' hervor,
thät rings mit Kreischen wecken
der Raben heis'ren Chor:
in nächt'gem Heer zu Hauf
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Kräh'n und Dohlen!
Auf da steigt
mit gold'nem Flügelpaar
ein Vogel wunderbar:
sein strahlend hell Gefieder
licht in den Lüften blinkt;
schwebt selig hin und wieder,
zu Flug und Flucht mir winkt.
Es schwillt das Herz
von süßem Schmerz,
der Noth entwachsen Flügel
es schwingt sich auf
zum kühnen Lauf,
zum Flug durch die Luft
aus der Städte Gruft,
dahin zum heim'schen Hügel,
dahin zur grünen Vogelweid',
wo Meister Walther einstmich freit';
da sing' ich hell und hehr
der liebsten Frauen Ehr':
auf das steigt,

ob Meister-Kräh'n ihm ungeneigt,
das stolze Minne-Lied. —
Ade, ihr Meister, hienied'!

(Er verläßt mit einer stolz verächtlichen Gebärde den Stuhl und wendet sich zum Fortgehen.)

Sachs

(Walther's Gesang folgend).

Ha, welch' ein Muth!
Begeist'rungs-Gluth! —
Ihr Meister, schweigt doch und hört!
Hört, wenn Sachs euch beschwört! —
Herr Merker da! Gönnt doch nur Ruh'!
Laßt And're hören! Gebt das nur zu! —
Umsonst! All' eitel Trachten!
Kaum vernimmt man sein eigen Wort!
Des Junkers will Keiner achten: —
das heiß' ich Muth, singt der noch fort!
Das Herz auf dem rechten Fleck:
ein wahrer Dichter-Reck'! —
Mach' ich, Hans Sachs, wohl Vers' und Schuh',
ist Ritter der und Poet dazu.

Die Lehrbuben

(welche längst sich die Hände rieben und von der Bank aufsprangen, schließen jetzt gegen das Ende wieder ihren Reihen und tanzen um das Gemerk).

Glück auf zum Meistersingen,
mögt ihr euch das Kränzlein erschwingen:
das Blumenkränzlein aus Seiden fein,
wird das dem Herrn Ritter beschieden sein?

Beckmesser.

Nun, Meister, kündet's an!

(Die Mehrzahl hebt die Hände auf.)

Alle Meister.

Versungen und verthan!

(Alles geht in Aufregung auseinander; lustiger Tumult der Lehrbuben, welche sich des Gemerkes und der Meisterbänke bemächtigen, wodurch Gedränge und Durcheinander der nach dem Ausgange sich wendenden Meister entsteht. — Sachs, der allein im Vordergrunde verblieben, blickt noch gedankenvoll nach dem leeren Singestuhl; als die Lehrbuben auch diesen erfassen, und Sachs darob mit humoristisch-unmuthiger Gebärde sich abwendet, fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

(Die Bühne stellt im Vordergrunde eine Straße im Längendurchschnitte dar, welche in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchschnitten wird, so daß sich im Front zwei Eckhäuser darbieten, von denen das eine, reichere, rechts — das Haus Pogner's, das andere, einfachere, links — das des Hans Sachs ist. — Zu Pogner's Hause führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen: vertiefte Thüre, mit Steinsitzen in den Nischen. Zur Seite ist der Raum, ziemlich nahe an Pogner's Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegränzt; grünes Gesträuch umgiebt sie am Fuße, vor welchem auch eine Steinbank angebracht ist. — Der Eingang zu Sachsens Hause ist ebenfalls nach der vorderen Straße zu gelegen: eine getheilte Ladenthüre führet hier unmittelbar in die Schusterwerkstatt; dicht dabei steht ein Fliederbaum, dessen Zweige bis über den Laden hereinhängen. Nach der Gasse zu hat das Haus noch zwei Fenster, von welchen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinter liegenden Kammer gehört.) [Alle Häuser namentlich auch die der engeren Gasse, müssen praktikabel sein.]

(Heiterer Sommerabend.; im Verlaufe der ersten Auftritte allmählich einbrechende Nacht.)

(David ist darüber her, die Fensterläden nach der Gasse zu von außen zu schließen. Andere Lehrbuben thuen das Gleiche bei anderen Häusern.)

Lehrbuben
(während der Arbeit).

Johannistag! Johannistag!
Blumen und Bänder so viel man mag!

David
(für sich).

„Das Blumenkränzlein von Seiden fein,
möcht' es mir balde beschieden sein!"

Magdalene
(ist mit einem Korbe am Arme aus Pogner's Hause gekommen und sucht David unbemerkt sich zu nähern).

Bst! David!

David
(nach der Gasse zu sich umwendend).

Ruft ihr schon wieder?
Singt allein eure dummen Lieder!

Lehrbuben.

David, was soll's?
Wär'st nicht so stolz,
schaut'st besser um,
wär'st nicht so dumm!
„Johannistag! Johannistag!"
Wie der nur die Jungfer Lene nicht kennen mag!

Magdalene.

David! Hör' doch! Kehr' dich zu mir!

David.

Ach, Jungfer Lene! Ihr seid hier?

Magdalene
(auf ihren Korb deutend).

Bring' dir 'was Gut's; schau' nur hinein!

Das ſoll für mein lieb' Schätzel ſein. —
Erſt aber ſchnell, wie ging's mit dem Ritter?
Du rietheſt ihm gut? Er gewann den Kranz?

David.

Ach, Jungfer Lene! Da ſteht's bitter;
der hat verthan und verſungen ganz!

Magdalene.

Verſungen? Verthan?

David.

Was geht's euch nur an?

Magdalene

(den Korb, nach welchem David die Hand ausſtreckt, heftig zurückziehend).

Hand von der Taſchen!
Nichts da zu naſchen! —
Hilf Gott! Unſer Junker verthan!

(Sie geht mit Gebärden der Troſtloſigkeit nach dem Hauſe zurück.)

David

(ſieht ihr verblüfft nach).

Die Lehrbuben

(welche unvermerkt näher geſchlichen waren, gelauſcht hatten und ſich jetzt, wie glückwünſchend, David präſentiren).

Heil, Heil zur Eh' dem jungen Mann!
Wie glücklich hat er gefrei't!
Wir hörten's All', und ſahen's an:
der er ſein Herz geweih't,

für die er läßt ſein Leben,
die hat ihm den Korb nicht gegeben.

David
(auffahrend).

Was ſteht ihr hier faul?
Gleich haltet eu'r Maul!

Die Lehrbuben
(David umtanzend).

Johannistag! Johannistag!
Da frei't ein Jeder wie er mag.
Der Meiſter frei't,
der Burſche frei't,
da giebt's Geſchlamb' und Geſchlumbfer!
Der Alte frei't
die junge Maid,
der Burſche die alte Jumbfer! —
Juchhei! Juchhei! Johannistag!

(David iſt im Begriff wüthend drein zu ſchlagen, als Sachs, der aus der Gaſſe hervorgekommen, dazwiſchen tritt. Die Buben fahren auseinander.)

Sachs.

Was giebt's? Treff' ich dich wieder am Schlag?

David.

Nicht ich! Schandlieder ſingen die.

Sachs.

Hör' nicht d'rauf! Lern's beſſer wie ſie! —
Zur Ruh'! In's Haus! Schließ' und mach' Licht!

David.

Hab' ich noch Singstund'?

Sachs.

Nein, sing'st nicht!
Zur Straf' für dein heutig' frech' Erdreisten. —
Die neuen Schuh' steck' auf den Leisten!

(Sie sind Beide in die Werkstatt eingetreten und gehen durch innere Thüren ab. Die Lehrbuben haben sich ebenfalls zerstreut.)

(Pogner und Eva, wie vom Spaziergange heimkehrend, die Tochter leicht am Arme des Vaters eingehenkt, sind, beide schweigsam und in Gedanken, die Gasse heraufgekommen.)

Pogner

(noch auf der Gasse, durch eine Klinze im Fensterladen von Sachsens Werkstatt spähend).

Lass' seh'n, ob Nachbar Sachs zu Haus? —
Gern spräch' ich ihn. Trät' ich wohl ein?

(David kommt mit Licht aus der Kammer, setzt sich damit an den Werktisch am Fenster und macht sich über die Arbeit her.)

Eva.

Er scheint daheim: kommt Licht heraus.

Pogner.

Thu' ich's? — Zu was doch! — Besser, nein!

(Er wendet sich ab.)

Will Einer Selt'nes wagen,
was ließ' er da ſich ſagen? — —

(Nach einigem Sinnen.)

War er's nicht, der meint', ich ging' zu weit? ..
Und blieb ich nicht im Geleiſe,
war's nicht in ſeiner Weiſe? —
Doch war's vielleicht auch — Eitelkeit? —

(Zu Eva.)

Und du, mein Kind, du ſag'ſt mir nichts?

Eva.

Ein folgſam Kind, gefragt nur ſpricht's.

Pogner.

Wie klug! Wie gut! — Komm', ſetz' dich hier
ein' Weil' noch auf die Bank zu mir.

(Er ſetzt ſich auf die Steinbank unter der Linde.)

Eva.

Wird's nicht zu kühl?
's war heut' gar ſchwül.

Pogner.

Nicht doch, 's iſt mild und labend;
gar lieblich lind der Abend.

(Eva ſetzt ſich beklommen.)

Das deutet auf den ſchönſten Tag,
der morgen dir ſoll ſcheinen.
O Kind, ſagt dir kein Herzensſchlag,
welch' Glück dich morgen treffen mag,

wenn Nürenberg, die ganze Stadt
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rath,
vor dir sich soll vereinen,
daß du den Preis,
das edle Reis,
ertheilest als Gemahl
dem Meister deiner Wahl.

Eva.

Lieb' Vater, muß es ein Meister sein?

Pogner.

Hör' wohl: ein Meister deiner Wahl.

(Magdalene erscheint an der Thüre und winkt Eva.)

Eva
(zerstreut).

Ja, — meiner Wahl. — Doch, tritt nun ein —
Gleich, Lene, gleich! — zum Abendmahl.

Pogner
(ärgerlich aufstehend).

's giebt doch keinen Gast?

Eva
(wie oben).

Wohl den Junker?

Pogner
(verwundert).

Wie so?

Eva.

Sah'ſt ihn heut' nicht?

Pogner
(halb für ſich).

Ward ſein' nicht froh. —
Nicht doch! — Was denn? — Ei! werd' ich dumm?

Eva.

Lieb' Väterchen, komm'! Geh', kleid' dich um!

Pogner
(voran in das Haus gehend).

Hm! — Was geht mir im Kopf doch 'rum?
(Ab.)

Magdalene
(heimlich).

Haſt' was heraus?

Eva
(ebenſo).

Blieb ſtill und ſtumm.

Magdalene.

Sprach David: meint', er habe verthan.

Eva.

Der Ritter? — Hilf Gott, was fing' ich an!
Ach, Lene! die Angſt: wo 'was erfahren?

Magdalene.

Vielleicht vom Sachs?

Eva.

Ach, der hat mich lieb!
Gewiß, ich geh' hin.

Magdalene.

Lass' d'rin nichts gewahren!
Der Vater merkt' es, wenn man jetzt blieb'. —
Nach dem Mahl: dann hab' ich dir noch 'was zu sagen,
was Jemand geheim mir aufgetragen.

Eva.

Wer denn? Der Junker?

Magdalene.

Nichts da! Nein!
Beckmesser.

Eva.

Das mag 'was rechtes sein!

(Sie gehen in das Haus.)

(Sachs ist, in leichter Hauskleidung, in die Werkstatt zurückgekommen. Er wendet sich zu David, der an seinem Werktische verblieben ist.)

Sachs.

Zeig' her! — 's ist gut. — Dort an die Thür'
rück' mir Tisch und Schemel herfür! —
Leg' dich zu Bett! Wach' auf bei Zeit,
verschlaf' die Dummheit, sei morgen gescheit!

David

(richtet Tisch und Schemel).

Schafft ihr noch Arbeit?

Sachs.

Kümmert dich das?

David
(für sich).

Was war nur der Lene? — Gott weiß, was! —
Warum wohl der Meister heute wacht?

Sachs.

Was steh'st noch?

David.

Schlaft wohl, Meister!

Sachs.

Gut' Nacht!

(David geht in die Kammer ab.)

Sachs

(legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Thüre auf den Schemel, läßt dann die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf dem geschlossenen Untertheil des Ladens gestützt, sich zurück).

Wie duftet doch der Flieder
so mild, so stark und voll!
Mir löst es weich die Glieder,
will, daß ich 'was sagen soll. —
Was gilt's, was ich dir sagen kann?
Bin gar ein arm einfältig Mann!
Soll mir die Arbeit nicht schmecken,
gäb'st, Freund, lieber mich frei:
thät' besser das Leder zu strecken,
und ließ' alle Poeterei! —

(Er versucht wieder zu arbeiten. Läßt ab und sinnt.)

Und doch, 's will halt nicht geh'n. —
Ich fühl's, — und kann's nicht versteh'n; —
kann's nicht behalten, — doch auch nicht vergessen;
und fass' ich es ganz, — kann ich's nicht messen. —
Doch wie auch wollt' ich's fassen,
was unermeßlich mir schien?
Kein' Regel wollte da passen,
und war doch kein Fehler drin. —
Es klang so alt, und war doch so neu, —
wie Vogelsang im süßen Mai: —
wer ihn hört,
und wahnbethört
fänge dem Vogel nach,
dem brächt' es Spott und Schmach. —
Lenzes Gebot,
die süße Noth,
die legten's ihm in die Brust:
nun sang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', so konnt' er's;
das merkt' ich ganz besonders.
Dem Vogel, der heut' sang,
dem war der Schnabel hold gewachsen;
macht' er den Meistern bang,
gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.

(Eva ist auf die Straße getreten, hat schüchtern spähend sich der Werkstatt genähert, und steht jetzt unvermerkt an der Thüre bei Sachs.)

Eva.

Gut'n Abend, Meister! Noch so fleißig?

Sachs

(ist angenehm überrascht aufgefahren).

Ei, Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?

Und doch, warum ſo ſpät noch, weiß ich:
die neuen Schuh'?

Eva.

Wie fehl er räth!
Die Schuh' hab' ich noch gar nicht probirt;
ſie ſind ſo ſchön, ſo reich geziert,
daß ich ſie noch nicht an die Füß' mir getraut.

Sachs.

Doch ſollſt ſie morgen tragen als Braut?

Eva

(hat ſich dicht bei Sachs auf den Steinſitz geſetzt).
Wer wäre denn Bräutigam?

Sachs.

Weiß ich das?

Eva.

Wie wißt denn ihr, ob ich Braut?

Sachs.

Ei was!
Das weiß die Stadt.

Eva.

Ja, weiß es die Stadt,
Freund Sachs gute Gewähr dann hat.
Ich dacht', er wüßt' mehr.

Sachs.

Was ſollt' ich wiſſen?

Eva.

Ei ſeht doch! Werd' ich's ihm ſagen müſſen?
Ich bin wohl recht dumm?

Sachs.

Das ſag' ich nicht.

Eva.

Dann wär't ihr wohl klug?

Sachs.

Das weiß ich nicht.

Eva.

Ihr wißt nichts? Ihr ſagt nichts? — Ei, Freund Sachs,
Jetzt merk' ich wahrlich, Pech iſt kein Wachs.
Ich hätt' euch für feiner gehalten.

Sachs.

Kind!
Beid', Wachs und Pech, vertraut mir ſind.
Mit Wachs ſtrich ich die Seidenfäden,
damit ich die zieren Schuh' dir gefaßt:
heut' faſſ' ich die Schuh' mit dicht'ren Drähten,
da gilt's mit Pech für den derben Gaſt.

Eva.

Wer iſt denn der? Wohl 'was recht's?

Sachs.

Das mein' ich!
Ein Meiſter ſtolz auf Freiers Fuß,

denkt morgen zu ſiegen ganz alleinig:
Herrn Beckmeſſer's Schuh' ich richten muß.

Eva.

So nehmt nur tüchtig Pech dazu:
da kleb' er d'rin und laſſ' mir Ruh'!

Sachs.

Er hofft, dich ſicher zu erſingen.

Eva.

Wie ſo denn der?

Sachs.

Ein Junggeſell:
's giebt deren wenig dort zur Stell'.

Eva.

Könnt's einem Wittwer nicht gelingen?

Sachs.

Mein Kind, der wär' zu alt für dich.

Eva.

Ei was, zu alt! Hier gilt's der Kunſt
wer ſie verſteht, der werb' um mich

Sachs.

Lieb' Evchen! Mach'ſt mir blauen Dunſt?

Eva.

Nicht ich! Ihr ſeid's; ihr macht mir Flauſen!

Geſteht nur, daß ihr wandelbar;
Gott weiß, wer jetzt euch im Herzen mag hauſen!
Glaubt' ich mich doch drin ſo manches Jahr.

Sachs.

Wohl, da ich dich gern in den Armen trug?

Eva.

Ich ſeh', 's war nur, weil ihr kinderlos.

Sachs.

Hatt' einſt ein Weib und Kinder genug.

Eva.

Doch ſtarb eure Frau, ſo wuchs ich groß.

Sachs.

Gar groß und ſchön!

Eva.

D'rum dacht' ich aus,
ihr nähm't mich für Weib und Kind in's Haus.

Sachs.

Da hätt' ich ein Kind und auch ein Weib:
's wär' gar ein lieber Zeitvertreib!
Ja, ja! Das haſt du dir ſchön erdacht.

Eva.

Ich glaub', der Meiſter mich gar verlacht?
Am End' gar ließ' er ſich auch gefallen,

daß unter der Naſ' ihm weg von Allen
der Beckmeſſer morgen mich erſäng'?

Sachs.

Wie ſollt' ich's wehren, wenn's ihm geläng'? —
Dem wüßt' allein dein Vater Rath.

Eva.

Wo ſo ein Meiſter den Kopf nur hat!
Käm' ich zu euch wohl, fänd' ich's zu Haus?

Sachs.

Ach, ja! Haſt Recht! 's iſt im Kopf mir kraus:
hab' heut' manch' Sorg' und Wirr' erlebt;
da mag's dann ſein, daß 'was drin klebt.

Eva.

Wohl in der Singſchul'? 's war heut' Gebot.

Sachs.

Ja, Kind: eine Freiung machte mir Noth.

Eva.

Ja, Sachs! Das hättet ihr gleich ſoll'n ſagen;
plagt' euch dann nicht mit unnützen Fragen. —
Nun ſagt, wer war's, der Freiung begehrt'?

Sachs.

Ein Junker, Kind, gar unbelehrt.

Eva.

Ein Junker? Mein, ſagt! — und ward er gefrei't?

Sachs.

Nichts da, mein Kind! 's gab gar viel Streit.

Eva.

So sagt! Erzählt, wie ging es zu?
Macht's euch Sorg', wie ließ' mir es Ruh'? —
So bestand er übel und hat verthan?

Sachs.

Ohne Gnad' versang der Herr Rittersmann.

Magdalene

(kommt zum Hause heraus und ruft leise):

Bst! Evchen! Bst!

Eva.

Ohne Gnade? Wie?
Kein Mittel gäb's, das ihm gedieh'?
Sang er so schlecht, so fehlervoll,
daß nichts mehr zum Meister ihm helfen soll?

Sachs.

Mein Kind, für den ist Alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand.

Magdalene

(näher).

Der Vater verlangt.

Eva.

So ſagt mir noch an,
ob keinen der Meiſter zum Freund er gewann?

Sachs.

Das wär' nicht übel! Freund ihm noch ſein!
Ihm, vor dem All' ſich fühlten ſo klein!
Den Junker Hochmuth, laßt ihn laufen,
mag er durch die Welt ſich raufen:
was wir erlernt mit Noth und Müh',
dabei laßt uns in Ruh' verſchnaufen!
Hier renn' er nichts uns über'n Haufen:
ſein Glück ihm anderswo erblüh'!

Eva
(erhebt ſich heftig).

Ja, anderswo ſoll's ihm erblüh'n,
als bei euch garſt'gen, neid'ſchen Mannſen:
wo warm die Herzen noch erglüh'n,
trotz allen tück'ſchen Meiſter Hanſen! —
Ja, Lene! Gleich! Ich komme ſchon!
Was trüg' ich hier für Troſt davon?
Da riecht's nach Pech, daß Gott erbarm'!
Brennt' er's lieber, da würd' er doch warm!

(Sie geht heftig mit Magdalene hinüber, und verweilt ſehr aufgeregt dort unter der Thüre.)

Sachs
(nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe).

Das dacht' ich wohl. Nun heißt's: ſchaff' Rath!

(Er iſt während des Folgenden damit beſchäftigt, auch die obere Ladenthüre ſo weit zu ſchließen, daß ſie nur ein wenig Licht noch durchläßt; er ſelbſt verſchwindet ſo faſt ganz.)

Magdalene.

Hilf Gott! Was bliebſt du nur ſo ſpat?
Der Vater rief.

Eva.

Geh' zu ihm ein:
ich ſei zu Bett im Kämmerlein.

Magdalene.

Nicht doch! Hör' nur! Komm' ich dazu?
Beckmeſſer fand mich; er läßt nicht Ruh',
zur Nacht ſollſt du dich an's Fenſter neigen,
er will dir 'was Schönes ſingen und geigen,
mit dem er dich hofft zu gewinnen, das Lied,
ob dir das zu Gefallen gerieth.

Eva.

Das fehlte auch noch! — Käme nur Er!

Magdalene.

Haſt' David geſeh'n?

Eva.

Was ſoll mir der?

Magdalene

(halb für ſich).

Ich war zu ſtreng; er wird ſich grämen.

Eva.

Sieh'ſt du noch nichts?

Magdalene.

's ist als ob Leut' dort kämen.

Eva.

Wär' er's?

Magdalene.

Mach' und komm' jetzt hinan.

Eva.

Nicht eh'r, bis ich sah den theuersten Mann!

Magdalene.

Ich täuschte mich dort: er war es nicht. —
Jetzt komm', sonst merkt der Vater die G'schicht'!

Eva.

Ach! meine Angst!

Magdalene.

Auch lass' uns berathen,
wie wir des Beckmesser's uns entladen.

Eva.

Zum Fenster geh'st du für mich.

Magdalene.

Wie, ich? —
Das machte wohl David eiferlich?
Er schläft nach der Gassen! Hihi! 's wär' fein! —

Eva.

Dort hör' ich Schritte.

Magdalene.

Jetzt komm', es muß sein!

Eva.

Jetzt näher!

Magdalene.

Du irr'st! 's ist nichts, ich wett'.
Ei, komm'! Du mußt, bis der Vater zu Bett.

(Man hört innen)

Pogner's Stimme.

He! Lene! Eva!

Magdalene.

's ist höchste Zeit!
Hör'st du's? Komm'! Der Ritter ist weit.

(Walther ist die Gasse heraufgekommen; jetzt biegt er um Pogner's Haus herum: Eva, die bereits von Magdalenen am Arm hineingezogen worden war, reißt sich mit einem leisen Schrei los, und stürzt Walther entgegen.)

Eva.

Da ist er!

Magdalene
(hineingehend).

Nun haben wir's! Jetzt heißt's: gescheit!
(Ab.)

Eva
(außer sich).

Ja, ihr seid es!
Nein, du bist es!
Alles sag' ich,

denn ihr wißt es;
Alles klag' ich,
denn ich weiß es,
ihr seid Beides,
Held des Preises,
und mein einz'ger Freund!

Walther
(leidenschaftlich).

Ach, du irr'st! Bin nur dein Freund,
doch des Preises
noch nicht würdig,
nicht den Meistern
ebenbürtig:
mein Begeistern
fand Verachten,
und ich weiß es,
darf nicht trachten
nach der Freundin Hand!

Eva.

Wie du irr'st! Der Freundin Hand,
ertheilt nur sie den Preis,
wie deinen Muth ihr Herz erfand,
reicht sie nur dir das Reis.

Walther.

Ach nein, du irr'st! Der Freundin Hand,
wär' Keinem sie erkoren,
wie sie des Vaters Wille band,
mir wär' sie doch verloren.

„Ein Meistersinger muß er sein:
nur wen ihr krönt, den darf sie frei'n!"
So sprach er festlich zu den Herrn,
kann nicht zurück, möcht' er's auch gern!
Das eben gab mir Muth;
wie ungewohnt mir Alles schien,
ich sang mit Lieb' und Gluth,
daß ich den Meisterschlag verdien'.
Doch diese Meister!
Ha, diese Meister!
Dieser Reim-Gesetze
Leimen und Kleister!
Mir schwillt die Galle,
das Herz mir stockt,
denk' ich der Falle,
darein ich gelockt! —
Fort, in die Freiheit!
Dorthin gehör' ich,
da, wo ich Meister im Haus!
Soll ich dich frei'n heut',
dich nun beschwör' ich,
flieh', und folg' mir hinaus! —
Keine Wahl ist offen,
nichts steht zu hoffen!
Überall Meister,
wie böse Geister,
seh' ich sich rotten
mich zu verspotten:
mit den Gewerken,
aus den Gemerken,
aus allen Ecken,
auf allen Flecken,

ſeh' ich zu Haufen
Meiſter nur laufen,
mit höhnendem Nicken
frech auf dich blicken,
in Kreiſen und Ringeln
dich umzingeln,
näſelnd und kreiſchend
zur Braut dich heiſchend,
als Meiſterbuhle
auf dem Singeſtuhle,
zitternd und bebend,
hoch dich erhebend: —
und ich ertrüg' es, ſollt' es nicht wagen
grad' aus tüchtig drein zu ſchlagen?

(Man hört den ſtarken Ruf eines Nachtwächterhornes. Walther legt mit emphatiſcher Gebärde die Hand an ſein Schwert, und ſtarrt wild vor ſich hin:)

Ha! . . .

Eva
(faßt ihn beſänftigend bei der Hand).

Geliebter, ſpare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn. —
Unter der Linde
birg dich geſchwinde:
hier kommt der Wächter vorbei.

Magdalene
(an der Thüre, leiſe).

Evchen! 's iſt Zeit: mach' dich frei!

Walther.

Du flieh'ſt?

Eva.

Muß ich denn nicht?

Walther.

Entweich'st?

Eva.

Dem Meistergericht.

(Sie verschwindet mit Magdalene im Hause.)

Der Nachtwächter

(ist während dem in der Gasse erschienen, kommt singend nach vorn, biegt um die Ecke von Pogner's Haus, und geht nach links zu weiter ab).

„Hört ihr Leut' und laßt euch sagen,
die Glock' hat Zehn geschlagen:
bewahrt das Feuer und auch das Licht,
damit Niemand kein Schad' geschicht!
Lobet Gott den Herrn!"

(Als er hiermit abgegangen, hört man ihn abermals blasen.)

Sachs

(welcher hinter der Ladenthüre dem Gespräche gelauscht, öffnet jetzt, bei eingezogenem Lampenlichte, ein wenig mehr).

Üble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk!
Aufgepaßt: das darf nicht sein!

Walther

(hinter der Linde).

Käm' sie nicht wieder? O der Pein! —
Doch ja! Sie kommt dort! — Weh' mir, nein!
Die Alte ist's! — Doch aber — ja!

Eva

(ist in Magdalena's Kleidung wieder zurückgekommen, und geht auf Walther zu).

Das thör'ge Kind: da hast du's! da!

(Sie sinkt ihm an die Brust.)

Walther.

O Himmel! Ja! Nun wohl ich weiß,
daß ich gewann den Meisterpreis.

Eva.

Doch nun kein Besinnen!
Von hinnen! Von hinnen!
O wären wir weit schon fort!

Walther.

Hier durch die Gasse: dort
finden wir vor dem Thor
Knecht und Rosse vor.

(Als sich Beide wenden, um in die Gasse einzubiegen, läßt Sachs, nachdem er die Lampe hinter eine Glaskugel gestellt, einen hellen Lichtschein, durch die ganz wieder geöffnete Ladenthüre, quer über die Straße fallen, so daß Eva und Walther sich plötzlich hell beleuchtet sehen.)

Eva

(Walther hastig zurückziehend).

O weh', der Schuster! Wenn der uns säh'!
Birg dich'! Komm' ihm nicht in die Näh'!

Walther.

Welch' and'rer Weg führt uns hinaus?

Eva

(nach rechts deutend).

Dort durch die Straße: doch der ist kraus,
ich kenn' ihn nicht gut; auch stießen wir dort
auf den Wächter.

Walther.

Nun denn: durch die Gasse!

Eva.

Der Schuster muß erst vom Fenster fort.

Walther.

Ich zwing' ihn, daß er's verlasse.

Eva.

Zeig' dich ihm nicht: er kennt dich!

Walther.

Der Schuster?

Eva.

's ist Sachs!

Walther.

Hans Sachs? Mein Freund?

Eva.

Glaub's nicht!
Von dir zu sagen Übles nur wußt' er.

Walther.

Wie, Sachs? Auch er? — Ich lösch' ihm das Licht!

(Beckmesser ist, dem Nachtwächter in einiger Entfernung nachschleichend, die Gasse heraufgekommen, hat nach den Fenstern von Pogner's Hause gespäht, und, an Sachsens Haus angelehnt, zwischen den beiden Fenstern einen Steinsitz sich ausgesucht, auf welchem er sich, immer nur nach dem gegenüber liegenden Fenster aufmerksam lugend, niedergelassen hat: jetzt stimmt er eine mitgebrachte Lauthe.)

Eva

(Walther zurückhaltend).

Thu's nicht! — Doch horch!

Walther.

Einer Lauthe Klang?

Eva.

Ach, meine Noth!

Walther.

Wie wird dir bang?
Der Schuster, sieh', zog ein das Licht: —
so sei's gewagt!

Eva.

Weh'! Hör'st du denn nicht?
Ein And'rer kam, und nahm dort Stand.

Walther.

Ich hör's und seh's: ein Musikant.
Was will der hier so spät des Nachts?

Eva.

's ist Beckmesser schon!

Sachs

(als er den ersten Ton der Lauthe vernommen, hat, von einem plötzlichen Einfall erfaßt, das Licht wieder etwas eingezogen, leise auch den unteren Theil des Ladens geöffnet, und seinen Werktisch ganz unter die Thüre gestellt. Jetzt hat er Eva's Ausruf vernommen).

Aha! Ich dacht's!

Walther.

Der Merker! Er? in meiner Gewalt?
Drauf zu! Den Lung'rer mach' ich kalt!

Eva.

Um Gott, so hör'! Willst den Vater wecken?
Er singt ein Lied, dann zieht er ab.
Lass' dort uns im Gebüsch verstecken. —
Was mit den Männern ich Müh' doch hab'!

(Sie zieht Walther hinter das Gebüsch auf die Bank unter der Linde.)

Beckmesser

(klimpert voll Ungeduld heftig auf der Lauthe, ob sich das Fenster nicht öffnen wolle? Als er endlich anfangen will zu singen, beginnt Sachs, der soeben das Licht wieder hell auf die Straße fallen ließ, laut mit dem Hammer auf den Leisten zu schlagen, und singt sehr kräftig dazu).

Sachs.

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
Als Eva aus dem Paradies
von Gott dem Herrn verstoßen,
gar schuf ihr Schmerz der harte Kies
an ihrem Fuß, dem bloßen.
Das jammerte den Herrn,
ihr Füßchen hatt' er gern;
und seinem Engel rief er zu:
„Da mach' der armen Sünd'rin Schuh'!
Und da der Adam, wie ich seh',
an Steinen dort sich stößt die Zeh',
daß recht fortan
er wandeln kann,
so miß dem auch Stiefeln an!"

Beckmesser

(alsbald nach Beginn des Verses).

Was soll das sein? —

Verdammtes Schrei'n!
Was fällt dem groben Schuſter ein?

(Vortretend.)

Wie, Meiſter? Auf? So ſpät zur Nacht?

Sachs.

Herr Stadtſchreiber? Was, ihr wacht? —
Die Schuh' machen euch große Sorgen?
Ihr ſeht, ich bin d'ran: ihr habt ſie morgen.

Beckmeſſer.

Hol' der Teufel die Schuh'!
Ich will hier Ruh'!

Walther

(zu Eva).

Wie heißt das Lied? Wie nennt er dich?

Eva.

Ich hört' es ſchon: 's geht nicht auf mich.
Doch eine Bosheit ſteckt darin.

Walther.

Welch' Zögerniß! Die Zeit geht hin!

Sachs

(weiter arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Eva! Schlimmes Weib!
Das haſt du am Gewiſſen,

daß ob der Füß' am Menſchenleib
jetzt Engel ſchuſtern müſſen!
Blieb'ſt du im Paradies,
da gäb es keinen Kies.
Ob deiner jungen Miſſethat
handthier' ich jetzt mit Ahl' und Drath,
und ob Herrn Adam's übler Schwäch'
verſohl' ich Schuh' und ſtreiche Pech.
Wär' ich nicht fein
ein Engel rein,
Teufel möchte Schuſter ſein!

Beckmeſſer.

Gleich höret auf!
Spielt ihr mir Streich'?
Bleibt ihr Tag's
und Nachts euch gleich?

Sachs.

Wenn ich hier ſing',
was kümmert's euch?
Die Schuhe ſollen
doch fertig werden?

Beckmeſſer.

So ſchließt euch ein
und ſchweigt dazu ſtill!

Sachs.

Des Nachts arbeiten
macht Beſchwerden;
wenn ich da munter
bleiben will,
da brauch' ich Luft

Walther
(zu Eva).

Uns, oder dem Merker?
Wem ſpielt er den Streich?

Eva
(zu Walther).

Ich fürcht', uns dreien
gilt es gleich.
O weh' der Pein!
Mir ahnt nichts Gutes!

Walther.

Mein ſüßer Engel,
ſei guten Muthes!

Eva.

Mich betrübt das Lied!

Walther.

Ich hör' es kaum!

und frischen Gesang: Du bist bei mir:
drum hört, wie der dritte welch' holder Traum!
Vers gelang! (Er zieht sie zärtlich an sich.)

Beckmesser

(während Sachs bereits weiter singt).

Er macht mich rasend! — Das grobe Geschrei!
Am End' denkt sie gar, daß ich das sei!

Sachs

(fort arbeitend).

Jerum! Jerum!
Halla halla he!
Oho! Trallalei! O he!
O Eva! Hör' mein Klageruf,
mein Noth und schwer Verdrüßen:
die Kunstwerk', die ein Schuster schuf,
sie tritt die Welt mit Füßen!
Gäb' nicht ein Engel Trost,
der gleiches Werk erlos't,
und rief' mich oft in's Paradies,
wie dann ich Schuh' und Stiefeln ließ'!
Doch wenn der mich im Himmel hält,
dann liegt zu Füßen mir die Welt,
und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
macher und Poet dazu.

Beckmesser

(das Fenster gewahrend, welches jetzt sehr leise geöffnet wird).

Das Fenster geht auf: — Herr Gott, 's ist sie!

Eva
(zu Walther).

Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie! —
O fort, lass' uns fliehen!

Walther
(das Schwert halb ziehend).

Nun denn: mit dem Schwert!

Eva.

Nicht doch! Ach halt'!

Walther.

Kaum wär' er's werth!

Eva.

Ja, besser Geduld! O lieber Mann!
Daß ich so Noth dir machen kann!

Walther.

Wer ist am Fenster?

Eva.

's ist Magdalene.

Walther.

Das heiß' ich vergelten: fast muß ich lachen.

Eva.

Wie ich ein End' und Flucht mir ersehne!

Walther.

Ich wünscht', er möchte den Anfang machen.
(Sie folgen dem Vorgange mit wachsender Theilnahme.)

Beckmesser

(der, während Sachs fortfährt zu arbeiten und zu singen, in großer Aufregung mit sich berathen hat).

Jetzt bin ich verloren, singt er noch fort! —
(Er tritt an den Laden heran.)
Freund Sachs! So hört doch nur ein Wort! —
Wie seid ihr auf die Schuh' versessen!
Ich hatt' sie wahrlich schon vergessen.
Als Schuster seid ihr mir wohl werth,
als Kunstfreund doch weit mehr verehrt.
Eu'r Urtheil, glaubt, das halt' ich hoch;
drum bitt' ich: hört das Liedlein doch,
mit dem ich morgen möcht' gewinnen,
ob das auch recht nach euren Sinnen.

(Er klimpert, mit seinem Rücken der Gasse zugewendet, auf der Lauthe, um die Aufmerksamkeit der dort am Fenster sich zeigenden Magdalene zu beschäftigen, und sie dadurch zurückzuhalten.)

Sachs.

O ha! Wollt mich beim Wahne fassen?
Mag mich nicht wieder schelten lassen.
Seit sich der Schuster dünkt Poet,
gar übel es um eu'r Schuhwerk steht;
ich seh' wie's schlappt,
und überall klappt:
drum lass' ich Vers' und Reim'
gar billig nun daheim,
Verstand und Kenntniß auch dazu,
mach' euch für morgen die neuen Schuh'.

Beckmesser

(wiederum in der vorigen Weise klimpernd).

Laßt das doch sein, das war ja nur Scherz.

Vernehmt beſſer, wie's mir um's Herz!
Vom Volk ſeid ihr geehrt,
auch der Pognerin ſeid ihr werth:
will ich vor aller Welt
nun morgen um die werben,
ſagt, könnt's mich nicht verderben,
wenn mein Lied euch nicht gefällt?
Drum hört mich ruhig an;
und ſang ich, ſagt mir dann,
was euch gefällt, was nicht,
daß ich mich danach richt'.

(Er klimpert wieder.)

Sachs.

Ei laßt mich doch in Ruh'!
Wie käm' ſolche Ehr' mir zu?
Nur Gaſſenhauer dicht' ich zum meiſten;
drum ſing' ich zur Gaſſen, und hau' auf den Leiſten.

(Fort arbeitend.)

Jerum! Jerum!
Halla halla hei!

Beckmeſſer.

Verfluchter Kerl! — Den Verſtand verlier' ich,
mit ſeinem Lied voll Pech und Schmierich! —
Schweigt doch! Weckt ihr die Nachbarn auf?

Sachs.

Die ſind's gewohnt: 's hört Keiner d'rauf. —
„O Eva, Eva! ſchlimmes Weib!" —

Beckmeſſer
(wüthend).

O ihr boshafter Geſelle!
Ihr ſpielt mir heut' den letzten Streich!
Schweigt ihr nicht auf der Stelle,
ſo denkt ihr dran, das ſchwör' ich euch.
Neidiſch ſeid ihr, nichts weiter,
dünkt ihr euch gleich geſcheiter:
daß And're auch 'was ſind ärgert euch ſchändlich;
glaubt, ich kenne euch aus- und inwendlich!
Daß man euch noch nicht zum Merker gewählt,
das iſt's, was den gallichten Schuſter quält.
Nun gut! So lang' als Beckmeſſer lebt,
und ihm noch ein Reim an den Lippen klebt,
ſo lang' ich noch bei den Meiſtern was gelt',
ob Nürnberg „blüh' und wachſ'",
das ſchwör' ich Herrn Hans Sachs,
nie wird er je zum Merker beſtellt!

(Er klimpert wieder heftig.)

Sachs
(der ihm ruhig und aufmerkſam zugehört).
War das eu'r Lied?

Beckmeſſer.
Der Teufel hol's!

Sachs.
Zwar wenig Regel: doch klang's recht ſtolz!

Beckmeſſer.
Wollt ihr mich hören?

Sachs.

In Gottes Namen,
singt zu: ich schlag' auf der Sohl' die Rahmen.

Beckmesser.

Doch schweigt ihr still?

Sachs.

Ei, singet ihr,
die Arbeit, schaut, fördert's auch mir.

(Er schlägt fort auf den Leisten.)

Beckmesser.

Das verfluchte Klopfen wollt ihr doch lassen?

Sachs.

Wie sollt' ich die Sohl' euch richtig fassen?

Beckmesser.

Was? wollt' ihr klopfen, und ich soll singen?

Sachs.

Euch muß das Lied, mir der Schuh gelingen.

(Er klopft immer fort.)

Beckmesser.

Ich mag keine Schuh'.

Sachs.

Das sagt ihr jetzt;
in der Singschul' ihr mir's dann wieder versetzt. —
Doch hört! Vielleicht sich's richten läßt:

zwei=einig geht der Mensch zu best.
Darf ich die Arbeit nicht entfernen,
die Kunst des Merkers möcht' ich doch lernen:
darin nun kommt euch Keiner gleich;
ich lern' sie nie, wenn nicht von euch.
Drum singt ihr nun, ich acht' und merk',
und fördr' auch wohl dabei mein Werk.

Beckmesser.

Merkt immer zu; und was nicht gewann,
nehmt eure Kreide, und streicht's mir an.

Sachs.

Nein, Herr! Da fleckten die Schuh' mir nicht:
mit dem Hammer auf den Leisten halt' ich Gericht.

Beckmesser.

Verdammte Bosheit! — Gott, und 's wird spät:
am End' mir die Jungfer vom Fenster geht!

(Er klimpert wie um anzufangen.)

Sachs

(aufschlagend).

Fanget an! 's pressirt! Sonst sing' ich für mich!

Beckmesser.

Haltet ein! Nur das nicht! — Teufel! wie ärgerlich!
Wollt ihr euch denn als Merker erdreisten,
nun gut, so merkt mit dem Hammer auf den Leisten: —

nur mit dem Beding, nach den Regeln scharf;
aber nichts, was nach den Regeln ich darf.

Sachs.

Nach den Regeln, wie sie der Schuster kennt,
dem die Arbeit unter den Händen brennt.

Beckmesser.

Auf Meister-Ehr'?

Sachs.

Und Schuster-Muth!

Beckmesser.

Nicht einen Fehler: glatt und gut!

Sachs.

Dann ging't ihr morgen unbeschuht. —
Setzt euch denn hier!

Beckmesser
(an die Ecke des Hauses sich stellend).

Laßt hier mich stehen!

Sachs.

Warum so fern?

Beckmesser.

Euch nicht zu sehen,
wie's Brauch in der Schul' vor dem Gemerk'.

Sachs.

Da hör' ich euch schlecht.

Beckmesser.

Der Stimme Stärk'
ich so gar lieblich dämpfen kann.

Sachs.

Wie fein! — Nun gut denn! — Fanget an!

(Kurzes Vorspiel Beckmesser's auf der Lauthe, wozu Magdalene sich breit in das Fenster legt.)

Walther
(zu Eva).

Welch' toller Spuk! Mich dünkt's ein Traum:
den Singstuhl, scheint's, verließ ich kaum!

Eva.

Die Schläf' umwebt's mir, wie ein Wahn:
ob's Heil, ob Unheil, was ich ahn'?

(Sie sinkt wie betäubt an Walther's Brust: so verbleiben sie.)

Beckmesser
(zur Lauthe).

„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n thut...

(Sachs schlägt auf.)

(Beckmesser zuckt, fährt aber fort:)

„Da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Muth."

(Sachs hat zweimal aufgeschlagen. Beckmesser wendet sich leise, doch wüthend um.)

Treibt ihr hier Scherz?
Was wär' nicht gelungen?

Sachs.

Besser gesungen:
„Da faßt mein Herz
sich einen guten und frischen Muth."

Beckmesser.

Wie sollt' sich das reimen
auf „seh' ich erscheinen"?

Sachs.

Ist euch an der Weise nichts gelegen?
Mich dünkt, 's sollt' passen Ton und Wort.

Beckmesser.

Mit euch hier zu streiten? — Laßt von den Schlägen,
sonst denkt ihr mir dran!

Sachs.

Jetzt fahret fort!

Beckmesser.

Bin ganz verwirrt!

Sachs.

So fangt noch 'mal an:
drei Schläg' ich jetzt pausiren kann.

Beckmesser
(für sich).

Am besten, wenn ich ihn gar nicht beacht': —
wenn's nur die Jungfer nicht irre macht!

(Er räuspert sich und beginnt wieder.)

„Den Tag seh' ich erscheinen,
der mir wohl gefall'n thut;
da faßt mein Herz sich einen
guten und frischen Muth:
da denk' ich nicht an Sterben,
lieber an Werben
um jung' Mägdeleins Hand.
Warum wohl aller Tage
schönster mag dieser sein?
Allen hier ich es sage:
weil ein schönes Fräulein
von ihrem lieb'n Herrn Vater,
wie gelobt hat er,
ist bestimmt zum Eh'stand.
Wer sich getrau',
der komm' und schau'
da steh'n die hold lieblich Jungfrau,
auf die ich all' mein' Hoffnung bau':
darum ist der Tag so schön blau,
als ich anfänglich fand."

(Von der sechsten Zeile an hat Sachs wieder aufgeschlagen, wiederholt, und meist mehrere Male schnell hinter einander; Beckmesser, der jedes Mal schmerzlich zusammenzuckte, war genöthigt, bei Bekämpfung der inneren Wuth oft den Ton, den er immer zärtlich zu halten sich bemühte, kurz und heftig auszustoßen, was das Komische seines gänzlich prosodielosen Vortrages sehr vermehrte. — Jetzt bricht er wüthend um die Ecke auf Sachs los.)

Beckmesser.

Sachs! — Seht! — Ihr bringt mich um!
Wollt ihr jetzt schweigen?

Sachs.

Ich bin ja stumm?
Die Zeichen merkt' ich: wir sprechen dann;
derweil' lassen die Sohlen sich an.

Beckmesser

(nach dem Fenster lugend, und schnell wieder klimpernd).

Sie entweicht? Bst, bst! — Herr Gott! ich muß!

(Um die Ecke herum die Faust gegen Sachs ballend.)

Sachs! Euch gedenk' ich die Ärgernuß!

Sachs

(mit dem Hammer nach dem Leisten ausholend).

Merker am Ort! —

Fahret fort!

Beckmesser.

„Will heut' mir das Herz hüpfen,
werben um Fräulein jung,
doch thät der Vater knüpfen
daran ein' Bedingung
für den, wer ihn beerben
will, und auch werben
um sein Kindelein fein.
Der Zunft ein bied'rer Meister,
wohl sein' Tochter er liebt,
doch zugleich auch beweist er
was er auf die Kunst giebt:
zum Preise muß es bringen
im Meistersingen,
wer sein Eidam will sein.
Nun gilt es Kunst,
daß mit Vergunst
ohn' all' schädlich gemeinen Dunst,
ihm glücke des Preises Gewunst,
wer begehrt mit wahrer Inbrunst
um die Jungfrau zu frei'n."

(Beckmesser, nur den Blick auf das Fenster heftend, hat mit wachsender Angst Magdalene's misbehagliche Gebärden bemerkt; um Sachsens fortgesetzte Schläge zu übertäuben, hat er immer stärker und athemloser gesungen. — Er ist im Begriffe, sofort weiter zu singen, als Sachs, der zuletzt die Keile aus den Leisten schlug, und die Schuhe abgezogen hat, sich vom Schemel erhebt, und über den Laden sich herauslehnt.)

Sachs.

Seid ihr nun fertig?

Beckmesser
(in höchster Angst).

Wie fraget ihr?

Sachs
(die Schuhe triumphirend aus dem Laden heraushaltend).

Mit den Schuhen ward ich fertig schier! —
Das heiß' ich mir rechte Merkerschuh': —
mein Merkerspröchlein hört dazu! —
Mit lang' und kurzen Hieben,
steht's auf der Sohl' geschrieben:
da les't es klar
und nehmt es wahr,
und merkt's euch immerdar. —
Gut Lied will Takt;
wer den verzwackt,
dem Schreiber mit der Feder
haut ihn der Schuster auf's Leder. —
Nun lauft in Ruh',
habt gute Schuh';
der Fuß euch drin nicht knackt:
ihn hält die Sohl' im Takt!

(Er lacht laut.)

Beckmesser

(der sich ganz in die Gasse zurückgezogen, und an die Mauer zwischen den beiden Fenstern von Sachsens Hause sich anlehnt, singt, um Sachs zu übertäuben, zugleich, mit größter Anstrengung, schreiend und athemlos hastig, seinen dritten Vers).

„Darf ich Meister mich nennen,
das bewähr' ich heut' gern,
weil nach dem Preis ich brennen
muß durften und hungern.
Nun ruf' ich die neun Musen,
daß an sie blusen
mein dicht'rischen Verstand.
Wohl kenn' ich alle Regeln,
halte gut Maaß und Zahl;
doch Sprung und Überkegeln
wohl passirt je einmal,
wann der Kopf, ganz voll Zagen,
zu frei'n will wagen
um ein jung Mägdleins Hand.
Ein Junggesell,
trug ich mein Fell,
mein' Ehr', Amt, Würd' und Brod zur Stell',
daß euch mein Gesang wohl gefäll',
und mich das Jungfräulein erwähl',
wenn sie mein Lied gut fand."

Nachbarn

(erst einige, dann mehrere, öffnen, während des Gesanges, in der Gasse die Fenster, und gucken heraus).

Wer heult denn da? Wer kreischt mit Macht?
Ist das erlaubt so spät zur Nacht? —
Gebt Ruhe hier! 's ist Schlafenszeit!
Mein, hört nur, wie der Esel schreit! —

Ihr da! Seid still, und scheert euch fort!
Heult, kreischt und schreit an and'rem Ort!

David

(hat ebenfalls den Fensterladen, dicht bei Beckmesser, ein wenig geöffnet, und lugt hervor).

Wer Teufel hier? — und drüben gar?
Die Lene ist's, — ich seh' es klar!
Herr Je! Das war's, den hat sie bestellt;
der ist's, der ihr besser als ich gefällt! —
Nun warte! Du kriegst's! Dir streich' ich das Fell! —
Zum Teufel mit dir, verdammter Gesell'!

(David ist, mit einem Knüppel bewaffnet, hinter dem Laden aus dem Fenster hervorgesprungen, zerschlägt Beckmesser's Lauthe, und wirft sich über ihn selbst her.)

Magdalene

(die zuletzt, um den Merker zu entfernen, mit übertrieben beifälligen Bewegungen herabgewinkt hat, schreit jetzt laut auf).

Ach Himmel! David! Gott, welche Noth!
Zu Hilfe, zu Hilfe! Sie schlagen sich todt!

Beckmesser

(mit David sich balgend).

Verfluchter Kerl! Läss'st du mich los?

David.

Gewiß! Die Glieder brech' ich dir blos!

(Sie balgen und prügeln sich in einem fort.)

Nachbarn

(an den Fenstern).

Seht nach! Springt zu! Da würgen sich zwei!

Andere Nachbarn
(auf die Gaſſe heraustretend).

Heda! Herbei! 's giebt Prügelei!
Ihr da! Aus einander! Gebt freien Lauf! —
Laßt ihr nicht los, wir ſchlagen d'rauf!

Ein Nachbar.

Ei ſeht! Auch ihr da? Geht's euch 'was an?

Ein Zweiter.

Was ſucht ihr hier? Hat man euch 'was gethan?

1. Nachbar.

Euch kennt man gut!

2. Nachbar.

Euch noch viel beſſer!

1. Nachbar.

Wie ſo denn?

2. Nachbar
(zuſchlagend).

Ei, ſo!

Magdalene
(hinabſchreiend).

David! Beckmeſſer!

Lehrbuben
(kommen dazu).

Herbei! Herbei! 's giebt Keilerei!

Einige.

's ſind die Schuſter!

Andere.

Nein, 's ſind die Schneider!

Die Erſteren.

Die Trunkenbolde!

Die Anderen.

Die Hungerleider!

Die Nachbarn

(auf der Gaſſe, durcheinander).

Euch gönnt' ich's ſchon lange! —
Wird euch wohl bange?
Das für die Klage! —
Seht euch vor, wenn ich ſchlage! —
Hat euch die Frau gehetzt? —
Schau' wie es Prügel ſetzt! —
Seid ihr noch nicht gewitzt? —
So ſchlagt doch! — Das ſitzt! —
Daß dich, Hallunke! —
Hie Färbertunke! —
Wartet, ihr Racker!
Ihr Maaßabzwacker! —
Eſel! — Dummrian! —
Du Grobian! —
Lümmel du! —
Drauf und zu!

Lehrbuben

(durcheinander, zugleich mit den Nachbarn).

Kennt man die Schloſſer nicht?
Die haben's ſicher angericht'! —
Ich glaub' die Schmiede werden's ſein. —
Die Schreiner ſeh' ich dort beim Schein. —
Hei! Schau' die Schäffler dort beim Tanz. —
Dort ſeh' die Bader ich im Glanz. —
Krämer finden ſich zur Hand
mit Gerſtenſtang und Zuckerkand;
mit Pfeffer, Zimmt, Muscatennuß.
Sie riechen ſchön,
ſie riechen ſchön,
doch haben viel Verdruß,
und bleiben gern vom Schuß. —
Seht nur, der Haaſe
hat üb'rall die Naſe! —
Mein'ſt du damit etwa mich? —
Mein' ich damit etwa dich?
Da haſt's auf die Schnauze! —
Herr, jetzt ſetzt's Plautze! —
Hei! Krach! Hagelwetterſchlag!
Wo das ſitzt, da wächſt nichts nach!
Keilt euch wacker,
haut die Racker!
Haltet ſelbſt Geſellen Stand;
wer da wich', 's wär' wahrlich Schand'!
Drauf und dran!
Wie ein Mann
ſteh'n wir alle zur Keilerei!

(Bereits prügeln ſich Nachbarn und Lehrbuben faſt allgemein durcheinander.)

Geſellen

(von allen Seiten dazu kommend).

Heda! Geſellen 'ran!
Dort wird mit Streit und Zank gethan.
Da giebt's gewiß gleich Schlägerei;
Geſellen, haltet euch dabei!
's ſind die Weber und Gerber! —
Dacht' ich's doch gleich! —
Die Preisverderber!
Spielen immer Streich'! —
Dort den Metzger Klaus,
den kennt man heraus! —
Zünfte! Zünfte!
Zünfte heraus! —
Schneider mit dem Bügel!
Hei, hie ſetzt's Prügel!
Gürtler! — Zinngießer! —
Leimſieder! — Lichtgießer!
Tuchſcherer her!
Leinweber her!
Hieher! Hieher!
Immer mehr! Immer mehr!
Nur tüchtig drauf! Wir ſchlagen los:
jetzt wird die Keilerei erſt groß! —
Lauft heim, ſonſt kriegt ihr's von der Frau;
hier giebt's nur Prügel-Färbeblau!
Immer 'ran!
Mann für Mann!
Schlagt ſie nieder!
Zünfte! Zünfte! Heraus! —

Die Meiſter

(und älteren Bürger von verſchiedenen Seiten dazu kommend).

Was giebt's denn da für Zank und Streit?
Das toſ't ja weit und breit!
Gebt Ruh' und ſcheer' ſich Jeder heim,
ſonſt ſchlag' ein Hageldonnerwetter drein!
Stemmt euch hier nicht mehr zu Hauf',
oder ſonſt wir ſchlagen drauf. —

Die Nachbarinnen

(an den Fenſtern, durcheinander).

Was iſt denn da für Streit und Zank?
's wird einem wahrlich Angſt und bang!
Da iſt mein Mann gewiß dabei:
gewiß kommt's noch zur Schlägerei!
He da! Ihr dort unten,
ſo ſeid doch nur geſcheit!
Seid ihr zu Streit und Raufen
gleich Alle ſo bereit?
Was für ein Zanken und Toben!
Da werden ſchon Arme erhoben!
Hört doch! Hört doch!
Seid ihr denn toll?
Sind euch die Köpfe
vom Weine noch voll?
Zu Hilfe! Zu Hilfe!
Da ſchlägt ſich mein Mann!
Der Vater, der Vater!
Sieht man das an?
Chriſtian! Peter!
Niklaus! Hans!

Auf! Schreit Zeter! —
Hör'st du nicht, Franz?
Gott, wie sie walken!
's wackeln die Zöpfe!
Wasser her! Wasser her!
Gießt's ihn' auf die Köpfe!

(Die Rauferei ist allgemein geworden. Schreien und Toben.)

Magdalene

(am Fenster verzweiflungsvoll die Hände ringend).

Ach Himmel! Meine Noth ist groß!
David! So hör' mich doch nur an!
So lass' doch nur den Herren los!
Er hat mir ja nichts gethan! —

Pogner

(ist im Nachtgewande oben an das Fenster getreten, und zieht Magdalene herein).

Um Gott! Eva! Schließ' zu! —
Ich seh', ob im Haus unten Ruh'!

(Das Fenster wird geschlossen; bald darauf erscheint Pogner an der Hausthüre.)

Sachs

(hat, als der Tumult begann, sein Licht gelöscht, und den Laden so weit geschlossen, daß er durch eine kleine Öffnung stets den Platz unter der Linde beobachten konnte). —

(Walther und Eva haben mit wachsender Sorge dem anschwellenden Tumulte zugesehen. Jetzt faßt Walther Eva dicht in den Arm.)

Walther.

Jetzt gilt's zu wagen,
sich durchzuschlagen!

(Mit geschwungenem Schwerte dringt er bis in die Mitte der Bühne vor. — Da springt Sachs mit einem Satze aus dem Laden auf die Straße, und packt Walther beim Arme.)

Pogner

(auf der Treppe).

He, Lene, wo bist du?

Sachs

(die halb ohnmächtige Eva auf die Treppe stoßend).

In's Haus, Jungfer Lene!

(Pogner empfängt sie, und zieht sie beim Arme herein.)

Sachs

(mit dem geschwungenen Knieriemen, mit dem er sich bereits bis zu Walther Platz gemacht hatte, jetzt dem David eines überhauend, und ihn mit einem Fußtritte voran in den Laden stoßend, zieht Walther, den er mit der anderen Hand gefaßt hält, gewaltsam schnell mit sich ebenfalls hinein, und schließt sogleich fest hinter sich zu).

Beckmesser

(durch Sachs von David befreit, sucht sich eilig durch die Menge zu flüchten).

(Im gleichen Augenblicke, wo Sachs auf die Straße sprang, hörte man, rechts zur Seite im Vordergrunde, einen besonders starken Hornruf des Nachtwächters. Lehrbuben, Bürger und Gesellen suchten in eiliger Flucht sich nach allen Seiten hin zu entfernen: so daß die Bühne sehr schnell gänzlich geleert ist, alle Hausthüren hastig geschlossen, und auch die Nachbarinnen von den Fenstern, welche sie zugeschlagen, verschwunden sind. — Der Vollmond tritt hervor, und scheint hell in die Gasse hinein.)

Der Nachtwächter

(betritt im Vordergrunde rechts die Bühne, reibt sich die Augen, sieht sich verwundert um, schüttelt den Kopf, und stimmt, mit etwas bebender Stimme, seinen Ruf an):

Hört ihr Leut', und laßt euch sagen:
die Glock' hat Eilfe geschlagen.
Bewahrt euch vor Gespenstern und Spuk,
daß kein böser Geist eu'r Seel' beruck'!
Lobet Gott den Herrn!

(Er geht während dem langsam die Gasse hinab. Als der Vorhang fällt, hört man den Hornruf des Nachtwächters wiederholen.)

Dritter Aufzug.

(In Sachsens Werkstatt. [Kurzer Raum.] Im Hintergrunde die halb geöffnete Ladenthüre, nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammerthüre. Links das nach der Gasse gehende Fenster, mit Blumenstöcken davor, zur Seite ein Werktisch. Sachs sitzt auf einem großen Lehnstuhle an diesem Fenster, — durch welches die Morgensonne hell auf ihn hereinscheint: er hat vor sich auf dem Schooße einen großen Folianten, und ist im Lesen vertieft — David lugt spähend von der Straße zur Ladenthüre herein: da er sieht, daß Sachs seiner nicht achtet, tritt er herein, mit einem Korbe im Arme, den er zuvörderst schnell und verstohlen unter den anderen Werktisch beim Laden stellt; dann von Neuem versichert, daß Sachs ihn nicht bemerkt, nimmt er den Korb vorsichtig herauf, und untersucht den Inhalt: er hebt Blumen und Bänder heraus; endlich findet er auf dem Grunde eine Wurst und einen Kuchen, und läßt sich sogleich an, diese zu verzehren, als Sachs, der ihn fortwährend nicht beachtet, mit starkem Geräusche eines der großen Blätter des Folianten umwendet.)

David

(fährt zusammen, verbirgt das Essen und wendet sich).

Gleich! Meister! Hier! —
Die Schuh' sind abgegeben
in Herrn Beckmesser's Quartier. —
Mir war's, ihr rief't mich eben? —

(Bei Seite.)

Er thut, als ſäh' er mich nicht?
da iſt er böſ', wenn er nicht ſpricht: —
(Sich demüthig ſehr allmählich nähernd.)
Ach Meiſter! Woll't mir verzeih'n!
Kann ein Lehrbub' vollkommen ſein?
Kenntet ihr die Lene, wie ich,
dann vergäb't ihr mir ſicherlich.
Sie iſt ſo gut, ſo ſanft für mich,
und blickt mich oft an, ſo innerlich:
wenn ihr mich ſchlagt, ſtreichelt ſie mich,
und lächelt dabei holdſeliglich.
Muß ich cariren, füttert ſie mich,
und iſt in Allem gar liebelich.
Nur geſtern, weil der Junker verſungen,
hab' ich den Korb ihr nicht abgerungen:
das ſchmerzte mich; und da ich fand,
daß Nachts Einer vor dem Fenſter ſtand,
und ſang zu ihr, und ſchrie wie toll,
da hieb ich dem den Buckel voll.
Wie käm' nun da 'was groß' drauf an?
Auch hat's unſ'rer Lieb' gar gut gethan:
die Lene hat eben mir Alles erklärt,
und zum Feſt Blumen und Bänder beſcheert.
(Er bricht in immer größere Angſt aus.)
Ach, Meiſter, ſprecht doch nur ein Wort!
(Bei Seite.)
Hätt' ich nur die Wurſt und den Kuchen fort! —

Sachs

(der unbeirrt weiter geleſen, ſchlägt jetzt den Folianten zu. Von dem ſtarken Geräuſch erſchrickt David ſo, daß er ſtrauchelt und unwillkürlich vor Sachs auf die Kniee fällt. Sachs ſieht über das Buch, das er noch auf dem Schooße

behält, hinweg, über David, welcher immer auf den Knieen, furchtsam nach ihm hinaufblickt, hin, und heftet seinen Blick unwillkürlich auf den hinteren Werktisch).

Blumen und Bänder seh' ich dort:
schaut hold und jugendlich aus.
Wie kamen die mir in's Haus?

David

(verwundert über Sachsens Freundlichkeit).

Ei, Meister! 's ist heut' hoch festlicher Tag;
da putzt sich Jeder, so schön er mag.

Sachs.

Wär' Hochzeitfest?

David.

Ja, käm's so weit,
daß David erst die Lene frei't?

Sachs.

's war Polterabend, dünkt mich doch?

David

(für sich).

Polterabend? — Da krieg' ich's wohl noch? —

(Laut.)

Verzeiht das, Meister! Ich bitt', vergeßt!
Wir feiern ja heut' Johannisfest.

Sachs.

Johannisfest?

David
(bei Seite).
Hört er heut' schwer?

Sachs.
Kannst du dein Sprüchlein? Sag' es her!

David.
Mein Sprüchlein? Denk', ich kann es gut.
(Bei Seite.)
's setzt nichts: der Meister ist wohlgemuth. —
(Laut.)
„Am Jordan Sankt Johannes stand" —
(Er hat in der Zerstreuung die Worte der Melodie von Beckmesser's Werbelied aus dem vorangehenden Aufzuge gesungen: Sachs macht eine verwundernde Bewegung, worauf David sich unterbricht.)
Verzeiht, Meister; ich kam in's Gewirr';
der Polterabend machte mich irr'.
(Er fährt nun in der richtigen Melodie fort:)
„Am Jordan Sankt Johannes stand,
all' Volk der Welt zu taufen:
kam auch ein Weib aus fernem Land,
von Nürnberg gar gelaufen;
sein Söhnlein trug's zum Uferrand,
empfing da Tauf' und Namen:
doch als sie dann sich heimgewandt,
nach Nürnberg wieder kamen,
im deutschen Land gar bald sich fand's,
daß wer am Ufer des Jordans
Johannes war genannt,
an der Pegnitz hieß der Hans."
(Feurig.)
Herr! Meister! 's ist eu'r Namenstag!
Nein! Wie man so 'was vergessen mag! —
Hier, hier! Die Blumen sind für euch,

die Bänder, — und was nur Alles noch gleich?
Ja hier! Schaut, Meiſter! Herrlicher Kuchen!
Möchtet ihr nicht auch die Wurſt verſuchen?

Sachs

(immer ruhig, ohne ſeine Stellung zu verändern).

Schön Dank, mein Jung'! Behalt's für dich!
Doch heut' auf die Wieſe begleiteſt du mich:
mit den Bändern und Blumen putz' dich fein;
ſollſt mein ſtattlicher Herold ſein.

David.

Sollt' ich nicht lieber Brautführer ſein? —
Meiſter! Lieb' Meiſter! Ihr müßt wieder frei'n!

Sachs.

Hätt'ſt wohl gern eine Meiſt'rin im Haus?

David.

Ich mein', es ſäh' doch viel ſtattlicher aus.

Sachs.

Wer weiß! Kommt Zeit, kommt Rath.

David.

's iſt Zeit!

Sachs.

Da wär' der Rath wohl auch nicht weit?

David.

Gewiß! Geh'n Reden ſchon hin und wieder.

Den Beckmeſſer, denk' ich, ſäng't ihr doch nieder?
Ich mein', daß der heut' ſich nicht wichtig macht.

Sachs.

Wohl möglich! Hab's mir auch ſchon bedacht. —
Jetzt geh'; doch ſtör' mir den Junker nicht!
Komm wieder, wenn du ſchön gericht'.

David

(küßt ihm gerührt die Hand, packt Alles zuſammen, und geht in die Kammer).

So war er noch nie, wenn ſonſt auch gut!
Kann mir gar nicht mehr denken, wie der Knieriemen thut.

(Ab.)

Sachs

(immer noch den Folianten auf dem Schooße, lehnt ſich, mit untergeſtütztem Arme, ſinnend darauf, und beginnt dann nach einem Schweigen):

Wahn, Wahn!
Überall Wahn!
Wohin ich forſchend blick'
in Stadt- und Welt-Chronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis auf's Blut
die Leut' ſich quälen und ſchinden
in unnütz toller Wuth!
Hat Keiner Lohn
noch Dank davon:
in Flucht geſchlagen,
meint er zu jagen;
hört nicht ſein eigen
Schmerz-Gekreiſch',
wenn er ſich wühlt in's eig'ne Fleiſch,

wähnt Lust sich zu erzeigen.
Wer giebt den Namen an?
's bleibt halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen:
steht's wo im Lauf,
er schläft nur neue Kraft sich an;
gleich wacht er auf,
dann schaut wer ihn bemeistern kann! —
Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in That und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg!
Doch eines Abends spat,
ein Unglück zu verhüten
bei jugendheißen Gemüthen,
ein Mann weiß sich nicht Rath;
ein Schuster in seinem Laden
zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der da an zu rasen;
Mann, Weib, Gesell' und Kind,
fällt sich an wie toll und blind:
und will's der Wahn gesegʼnen,
nun muß es Prügel regʼnen,
mit Hieben, Stöß' und Dreschen
den Wuthesbrand zu löschen. —
Gott weiß, wie das geschah? —
Ein Kobold half wohl da!
Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht;
der hat den Schaden angericht'. —
Der Flieder war's: — Johannisnacht. — —

Nun aber kam Johannis-Tag: —
jetzt ſchau'n wir, wie Hans Sachs es macht,
daß er den Wahn fein lenken mag,
ein edler Werk zu thun;
denn läßt er uns nicht ruh'n,
ſelbſt hier in Nürenberg,
ſo ſei's um ſolche Werk',
die ſelten vor gemeinen Dingen,
und nie ohn' ein'gen Wahn gelingen. —

(Walther tritt unter der Kammerthüre ein. Er bleibt einen Augenblick dort ſtehen, und blickt auf Sachs. Dieſer wendet ſich, und läßt den Folianten auf den Boden gleiten.)

Sachs.

Grüß Gott, mein Junker! Ruh'tet ihr noch?
Ihr wachtet lang': nun ſchlieft ihr doch?

Walther
(ſehr ruhig).

Ein wenig, aber feſt und gut.

Sachs.

So iſt euch nun wohl baß zu Muth?

Walther.

Ich hatt' einen wunderſchönen Traum.

Sachs.

Das deutet gut's! Erzählt mir den.

Walther.

Ihn ſelbſt zu denken wag' ich kaum;
ich fürcht' ihn mir vergeh'n zu ſeh'n.

Sachs.

Mein Freund, das grad' iſt Dichters Werk,
daß er ſein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menſchen wahrſter Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunſt und Poeterei
iſt nichts als Wahrtraum=Deuterei.
Was gilt's, es gab der Traum euch ein,
wie heut' ihr ſollet Sieger ſein?

Walther.

Nein, von der Zunft und ihren Meiſtern
wollt' ſich mein Traumbild nicht begeiſtern

Sachs.

Doch lehrt' es wohl den Zauberſpruch,
mit dem ihr ſie gewännet?

Walther.

Wie wähnt ihr doch, nach ſolchem Bruch,
wenn ihr noch Hoffnung kennet!

Sachs.

Die Hoffnung laſſ' ich mir nicht mindern,
nichts ſtieß ſie noch über'n Haufen:
wär's nicht, glaubt, ſtatt eure Flucht zu hindern,
wär' ich ſelbſt mit euch fortgelaufen!
Drum bitt' ich, laßt den Groll jetzt ruh'n;
ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun;
die irren ſich und ſind bequem,

daß man auf ihre Weiſe ſie nähm'.
Wer Preiſe erkennt, und Preiſe ſtellt,
der will am End' auch, daß man ihm gefällt.
Eu'r Lied, das hat ihnen bang' gemacht;
und das mit Recht: denn wohl bedacht,
mit ſolchem Dicht- und Liebesfeuer
verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
doch für liebſeligen Eheſtand
man and're Wort' und Weiſen fand.

Walther
(lächelnd).

Die kenn' ich nun auch, ſeit dieſer Nacht:
es hat viel Lärm auf der Gaſſe gemacht.

Sachs
(lachend).

Ja, ja! Schon gut! Den Takt dazu,
den hörtet ihr auch! — Doch laßt dem Ruh';
und folgt meinem Rathe, kurz und gut,
faßt zu einem Meiſterliede Muth.

Walther.

Ein ſchönes Lied, ein Meiſterlied:
wie faſſ' ich da den Unterſchied?

Sachs.

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
wenn uns von mächt'gen Trieben
zum ſel'gen erſten Lieben
die Bruſt ſich ſchwellet hoch und weit,

ein ſchönes Lied zu ſingen
mocht' Vielen da gelingen:
der Lenz, der ſang für ſie.
Kam Sommer, Herbſt und Winterzeit,
viel Noth und Sorg' im Leben,
manch' ehlich' Glück daneben,
Kindtauf', Geſchäfte, Zwiſt und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein ſchönes Lied zu ſingen,
ſeht, Meiſter nennt man die. —

Walther.

Ich lieb' ein Weib und will es frei'n,
mein dauernd Eh'gemahl zu ſein.

Sachs.

Die Meiſterregeln lernt bei Zeiten,
daß ſie getreulich euch geleiten,
und helfen wohl bewahren,
was in der Jugend Jahren
in holdem Triebe
Lenz und Liebe
euch unbewußt in's Herz gelegt,
daß ihr das unverloren hegt.

Walther.

Steh'n ſie nun in ſo hohem Ruf,
wer war es, der die Regeln ſchuf?

Sachs.

Das waren hoch bedürft'ge Meiſter,

von Lebensmüh' bedrängte Geiſter:
in ihrer Nöthen Wildniß
ſie ſchufen ſich ein Bildniß,
daß ihnen bliebe
der Jugendliebe
ein Angedenken klar und feſt,
dran ſich der Lenz erkennen läßt.

Walther.

Doch, wem der Lenz ſchon lang' entronnen,
wie wird er dem aus dem Bild gewonnen?

Sachs.

Er friſcht es an, ſo oft er kann:
drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
will ich euch die Regeln lehren,
ſollt ihr ſie mir neu erklären. --
Seht, hier iſt Dinte, Feder, Papier:
ich ſchreib's euch auf, diktirt ihr mir!

Walther.

Wie ich's begänne, wüßt' ich kaum.

Sachs.

Erzählt mir euren Morgentraum!

Walther.

Durch eu'rer Regeln gute Lehr',
iſt mir's, als ob verwiſcht er wär'.

Sachs.

Grad' nehmt die Dichtkunſt jetzt zur Hand:
Mancher durch ſie das Verlor'ne fand.

Walther.

Dann wär's nicht Traum, doch Dichterei?

Sachs.

's ſind Freunde beid', ſteh'n gern ſich bei.

Walther.

Wie fang' ich nach der Regel an?

Sachs.

Ihr ſtellt ſie ſelbſt, und folgt ihr dann.
Gedenkt des ſchönen Traum's am Morgen;
für's And're laßt Hans Sachs nur ſorgen!

Walther

(ſetzt ſich zu Sachs, und beginnt, nach kurzer Sammlung, ſehr leiſe).

„Morgenlich leuchtend in roſigem Schein,
von Blüth' und Duft
geſchwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie erſonnen,
ein Garten lud mich ein
Gaſt ihm zu ſein."

(Er hält etwas an.)

Sachs.

Das war ein Stollen: nun achtet wohl,
daß ganz ein gleicher ihm folgen ſoll.

Walther.

Warum ganz gleich?

Sachs.

Damit man ſeh',
ihr wählte euch gleich ein Weib zur Eh'.

Walther
(fährt fort).

„Wonnig entragend dem ſeligen Raum
bot gold'ner Frucht
heilſaft'ge Wucht
mit holdem Prangen
dem Verlangen
an duft'ger Zweige Saum
herrlich ein Baum."

(Er hält inne.)

Sachs.

Ihr ſchloſſet nicht im gleichen Ton:
das macht den Meiſtern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müſſ' es ſo ſein. —
Nun ſtellt mir einen Abgeſang.

Walther.

Was ſoll nun der?

Sachs.

Ob euch gelang
ein rechtes Paar zu finden,
das zeigt ſich an den Kinden.

Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich,
an eig'nen Reim' und Tönen reich;
daß man's recht ſchlank und ſelbſtig find',
das freut die Ältern an dem Kind:
und euren Stollen giebt's den Schluß,
daß nichts davon abfallen muß.

Walther

(fortfahrend).

„Sei euch vertraut
welch' hehres Wunder mir geſcheh'n:
an meiner Seite ſtand ein Weib,
ſo ſchön und hold ich nie geſeh'n;
gleich einer Braut
umfaßte ſie ſanft meinen Leib;
mit Augen winkend,
die Hand wies blinkend,
was ich verlangend begehrt,
die Frucht ſo hold und werth
vom Lebensbaum."

Sachs

(ſeine Rührung verbergend).

Das nenn' ich mir einen Abgeſang:
ſeht, wie der ganze Bar gelang!
Nur mit der Melodei
ſeid ihr ein wenig frei;
doch ſag' ich nicht, daß es ein Fehler ſei;
nur iſt's nicht leicht zu behalten,
und das ärgert unſ're Alten! —
Jetzt richtet mir noch einen zweiten Bar,

damit man merk' welch' der erste war.
Auch weiß ich noch nicht, so gut ihr's gereimt,
was ihr gedichtet, was ihr geträumt.

Walther
(wie vorher).

„Abendlich glühend in himmlicher Pracht
verschied der Tag,
wie dort ich lag;
aus ihren Augen
Wonne zu saugen,
Verlangen einz'ger Macht
in mir nur wacht'. —
Nächtlich umdämmert der Blick sich mir bricht;
wie weit so nah'
beschienen da
zwei lichte Sterne
aus der Ferne
durch schlanker Zweige Licht
hehr mein Gesicht. —
Lieblich ein Quell
auf stiller Höhe dort mir rauscht;
jetzt schwellt er an sein hold Getön'
so süß und stark ich's nie erlauscht:
leuchtend und hell
wie strahlten die Sterne da schön:
zum Tanz und Reigen
in Laub und Zweigen
der gold'nen sammeln sich mehr,
statt Frucht ein Sternenheer
im Lorbeerbaum." —

Sachs

(ſehr gerührt, ſanft).

Freund, eu'r Traumbild wies euch wahr;
gelungen iſt auch der zweite Bar.
Wolltet ihr noch einen dritten dichten,
des Traumes Deutung würd' er berichten.

Walther.

Wie fänd' ich die? Genug der Wort'!

Sachs

(aufſtehend).

Dann Wort und That am rechten Ort! —
Drum bitt' ich, merkt mir gut die Weiſe;
gar lieblich d'rin ſich's dichten läßt:
und ſingt ihr ſie in weit'rem Kreiſe,
dann haltet mir auch das Traumbild feſt.

Walther.

Was habt ihr vor?

Sachs.

Eu'r treuer Knecht
fand ſich mit Sack' und Taſch' zurecht;
die Kleider, d'rin am Hochzeitfeſt
daheim bei euch ihr wolltet prangen,
die ließ er her zu mir gelangen; —
ein Täubchen zeigt' ihm wohl das Neſt,
darin ſein Junker träumt':
d'rum folgt mir jetzt in's Kämmerlein!
Mit Kleiden, wohlgeſäumt,

sollen Beide wir gezieret sein,
wann's Stattliches zu wagen gilt:
d'rum kommt, seid ihr gleich mir gewillt!

(Er öffnet Walther die Thür, und geht mit ihm hinein.)

Beckmesser

(lugt zum Laden herein; da er die Werkstatt leer findet, tritt er näher. Er ist reich aufgeputzt, aber in sehr leidendem Zustande. Er hinkt, streicht und reckt sich; zuckt wieder zusammen; er sucht einen Schemel, setzt sich; springt aber sogleich wieder auf, und streicht sich die Glieder von Neuem. Verzweiflungsvoll sinnend geht er dann umher. Dann bleibt er stehen, lugt durch das Fenster nach dem Hause hinüber: macht Gebärden der Wuth; schlägt sich wieder vor den Kopf. — Endlich fällt sein Blick auf das von Sachs zuvor beschriebene Papier auf dem Werktische: er nimmt es neugierig auf, überfliegt es mit immer größerer Aufregung, und bricht endlich wüthend aus):

Ein Werbelied! Von Sachs? — Ist's wahr?
Ah! — Nun wird mir alles klar!

(Da er die Kammerthüre gehen hört, fährt er zusammen, und versteckt das Blatt eilig in seiner Tasche.)

Sachs

(im Festgewande, tritt ein, und hält an).

Sieh' da! Herr Schreiber? Auch am Morgen?
Euch machen die Schuh' doch nicht mehr Sorgen?
Laßt sehen! Mich dünkt, sie sitzen gut?

Beckmesser.

Den Teufel! So dünn war ich noch nie beschuht:
fühl' durch die Sohle den feinsten Kies!

Sachs.

Mein Merkerſprüchlein wirkte dieß:
trieb ſie mit Merkerzeichen ſo weich.

Beckmeſſer.

Schon gut der Witz'! Und genug der Streich'!
Glaubt mir, Freund Sachs, jetzt kenn' ich euch;
der Spaß von dieſer Nacht,
der wird euch noch gedacht:
daß ich euch nur nicht im Wege ſei,
ſchuft ihr gar Aufruhr und Meuterei!

Sachs.

's war Polterabend, laßt euch bedeuten:
eu're Hochzeit ſpukte unter den Leuten;
je toller es dahergeh',
je beſſer bekommt's der Eh'.

Beckmeſſer
(ausbrechend).

O Schuſter voll von Ränken
und pöbelhaften Schwänken,
du war'ſt mein Feind von je:
nun hör' ob hell ich ſeh'!
Die ich mir auserkoren,
die ganz für mich geboren,
zu aller Wittwer Schmach,
der Jungfer ſtell'ſt du nach.
Daß ſich Herr Sachs erwerbe
des Goldſchmied's reiches Erbe,

im Meister=Rath zur Hand
auf Klauseln er bestand,
ein Mägdlein zu bethören,
das nur auf ihn sollt' hören,
und, And'ren abgewandt,
zu ihm allein sich fand.
Darum, darum —
wär' ich so dumm? —
mit Schreien und mit Klopfen
wollt' er mein Lied zustopfen,
daß nicht dem Kind werd' kund
wie auch ein And'rer bestund.
Ja ja! — Ha ha!
Hab' ich dich da?
Aus seiner Schuster=Stuben
hetzt' endlich er den Buben
mit Knüppeln auf mich her,
daß meiner los er wär':
Au au! Au au!
Wohl grün und blau,
zum Spott der allerliebsten Frau,
zerschlagen und zerprügelt,
daß kein Schneider mich aufbügelt!
Gar auf mein Leben
war's angegeben!
Doch kam ich noch so davon,
daß ich die That euch lohn':
zieh't heut' nur aus zum Singen,
merkt auf, wie's mag gelingen;
bin ich gezwackt
auch und zerhackt,
euch bring' ich doch sicher aus dem Takt!

Sachs.

Gut Freund, ihr ſeid in argem Wahn!
Glaubt was ihr wollt daß ich's gethan,
gebt eure Eiferſucht nur hin;
zu werben kommt mir nicht in Sinn.

Beckmeſſer.

Lug und Trug! Ich weiß es beſſer.

Sachs.

Was fällt euch nur ein, Meiſter Beckmeſſer?
Was ich ſonſt im Sinn, geht euch nichts an:
doch glaubt, ob der Werbung ſeid ihr im Wahn.

Beckmeſſer.

Ihr ſäng't heut' nicht?

Sachs.

Nicht zur Wette.

Beckmeſſer.

Kein Werbelied?

Sachs.

Gewißlich, nein!

Beckmeſſer.

Wenn ich aber d'rob ein Zeugniß hätte?

Sachs

(blickt auf den Werktiſch).

Das Gedicht? Hier ließ ich's: — ſtecktet ihr's ein?

Beckmesser
(zieht das Blatt hervor).

Ist das eure Hand?

Sachs.

Ja, — war es das?

Beckmesser.

Ganz frisch noch die Schrift?

Sachs.

Und die Dinte noch naß!

Beckmesser.

's wär' wohl gar ein biblisches Lied?

Sachs.

Der fehlte wohl, wer darauf rieth.

Beckmesser.

Nun denn?

Sachs.

Wie doch?

Beckmesser.

Ihr fragt?

Sachs.

Was noch?

Beckmesser.

Daß ihr mit aller Biederkeit
der ärgste aller Spitzbuben seid!

Sachs.

Mag sein! Doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tischen fand: —
und daß man von euch auch nicht Übles denkt,
behaltet das Blatt, es sei euch geschenkt.

Beckmesser
(in freudigem Schreck aufspringend).

Herr Gott!.. Ein Gedicht!.. Ein Gedicht von Sachs?..
Doch halt', daß kein neuer Schad' mir erwachs'! —
Ihr habt's wohl schon recht gut memorirt?

Sachs.

Seid meinethalb doch nur unbeirrt!

Beckmesser.

Ihr laßt mir das Blatt?

Sachs.

Damit ihr kein Dieb.

Beckmesser.

Und mach' ich Gebrauch?

Sachs.

Wie's euch belieb'.

Beckmesser.

Doch, sing' ich das Lied?

Sachs.

Wenn's nicht zu schwer.

Beckmeſſer.

Und wenn ich gefiel'?

Sachs.

Das wunderte mich ſehr!

Beckmeſſer

(ganz zutraulich).

Da ſeid ihr nun wieder zu beſcheiden:
ein Lied von Sachs, das will 'was bedeuten!
Und ſeht, wie mir's ergeht,
wie's mit mir Ärmſten ſteht!
Erſeh' ich doch mit Schmerzen,
mein Lied, das Nachts ich ſang, —
Dank euren luſt'gen Scherzen! —
es machte der Pognerin bang.
Wie ſchaff' ich nun zur Stelle
ein neues Lied herzu?
Ich armer, zerſchlag'ner Geſelle,
wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
Werbung und ehlich' Leben,
ob das mir Gott beſchied,
muß ich nur grad' aufgeben,
hab' ich kein neues Lied.
Ein Lied von euch, deſſ' bin ich gewiß,
mit dem beſieg' ich jed' Hinderniß:
ſoll ich das heute haben,
vergeſſen und begraben
ſei Zwiſt, Hader und Streit,
und was uns je entzweit.

(Er blickt ſeitwärts in das Blatt: plötzlich runzelt ſich ſeine Stirn.)

Und doch! Wenn's nur eine Falle wär'! —
Noch gestern war't ihr mein Feind:
wie käm's, daß nach so großer Beschwer'
ihr's freundlich heut' mit mir meint'?

Sachs.

Ich machte euch Schuh' in später Nacht:
hat man so je einen Feind bedacht?

Beckmesser.

Ja ja! recht gut! — Doch eines schwört:
wo und wie ihr das Lied auch hört,
daß nie ihr euch beikommen laßt,
zu sagen, es sei von euch verfaßt.

Sachs.

Das schwör' ich und gelob' euch hier,
nie mich zu rühmen, das Lied sei von mir.

Beckmesser
(sehr glücklich).

Was will ich mehr, ich bin geborgen!
Jetzt hat sich Beckmesser nicht mehr zu sorgen!
(Er reibt sich froh die Hände.)

Sachs.

Doch, Freund, ich führ's euch zu Gemüthe,
und rathe euch in aller Güte:
studirt mir recht das Lied!
Sein Vortrag ist nicht leicht:

ob euch die Weiſe gerieth',
und ihr den Ton erreicht!

Beckmeſſer.

Freund Sachs, ihr ſeid ein guter Poet;
doch was Ton und Weiſe betrifft, geſteht,
da thut's mir Keiner vor!
Drum ſpitzt nur fein das Ohr,
und: Beckmeſſer,
Keiner beſſer!
Darauf macht euch gefaßt,
wenn ihr ruhig mich ſingen laßt. —
Doch nun memoriren,
ſchnell nach Haus!
Ohne Zeit verlieren
richt' ich das aus. —
Hans Sachs, mein Theurer!
Ich hab' euch verkannt;
durch den Abenteurer
war ich verrannt:
ſo einer fehlte uns bloß!
Den wurden wir Meiſter doch los! —
Doch mein Beſinnen
läuft mir von hinnen:
bin ich verwirrt,
und ganz verirrt?
Die Sylben, die Reime,
die Worte, die Verſe:
ich kleb' wie an Leime,
und brennt doch die Ferſe.
Ade! Ich muß fort!
An and'rem Ort

dank' ich euch inniglich,
weil ihr ſo minniglich;
für euch nun ſtimme ich,
kauf' eure Werke gleich,
mache zum Merker euch:
doch fein mit Kreide weich,
nicht mit dem Hammerſtreich!
Merker! Merker! Merker Hans Sachs!
Daß Nürnberg ſchuſterlich blüh' und wachſ'!

(Er hinkt, poltert und taumelt wie beſeſſen fort.)

Sachs.

So ganz boshaft doch Keinen ich fand,
er hält's auf die Länge nicht aus:
vergeudet Mancher oft viel Verſtand,
doch hält er auch damit Haus:
die ſchwache Stunde kommt für Jeden;
da wird er dumm, und läßt mit ſich reden. —
Daß hier Herr Beckmeſſer ward zum Dieb,
iſt mir für meinen Plan ſehr lieb. —

(Er ſieht durch das Fenſter Eva kommen.)

Sieh', Evchen! Dacht' ich doch wo ſie blieb'!

Eva

(reich geſchmückt, und in glänzender weißer Kleidung, tritt zum Laden herein).

Sachs.

Grüß' Gott mein Evchen! Ei, wie herrlich,
wie ſtolz du's heute mein'ſt!
Du mach'ſt wohl Jung und Alt begehrlich,
wenn du ſo ſchön erſchein'ſt.

Eva.

Meiſter! 's iſt nicht ſo gefährlich:
und iſt's dem Schneider geglückt,
wer ſieht dann an wo's mir beſchwerlich,
wo ſtill der Schuh mich drückt?

Sachs.

Der böſe Schuh! 's war deine Laun',
daß du ihn geſtern nicht probirt.

Eva.

Merk' wohl, ich hatt' zu viel Vertrau'n:
im Meiſter hab' ich mich geirrt.

Sachs.

Ei, 's thut mir leid! Zeig' her, mein Kind,
daß ich dir helfe, gleich geſchwind.

Eva.

Sobald ich ſtehe, will es geh'n:
doch will ich geh'n, zwingt's mich zu ſteh'n.

Sachs.

Hier auf den Schemel ſtreck' den Fuß:
der üblen Noth ich wehren muß.
(Sie ſtreckt den Fuß auf den Schemel beim Werktiſch.)
Was iſt's mit dem?

Eva.

Ihr ſeht, zu weit!

Sachs.

Kind, das ist pure Eitelkeit:
der Schuh ist knapp.

Eva.

Das sag' ich ja:
drum drückt er mir die Zehen da.

Sachs.

Hier links?

Eva.

Nein, rechts.

Sachs.

Wohl mehr am Spann?

Eva.

Mehr hier am Hacken.

Sachs.

Kommt der auch d'ran?

Eva.

Ach, Meister! Wüßtet ihr besser als ich,
wo der Schuh mich drückt?

Sachs.

Ei, 's wundert mich,
daß er zu weit, und doch drückt überall?

(Walther, in glänzender Rittertracht, tritt unter die Thüre der Kammer, und bleibt beim Anblicke Eva's wie festgebannt stehen. Eva stößt einen leisen Schrei aus und bleibt ebenfalls unverwandt in ihrer Stellung, mit dem Fuße auf dem Schemel. Sachs, der vor ihr sich gebückt hat, ist mit dem Rücken der Thüre zugekehrt.)

Aha! hier sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!
Kind, du hast Recht: 's stak in der Nath: —
nun warte, dem Übel schaff' ich Rath.
Bleib' nur so steh'n; ich nehm' dir den Schuh
eine Weil' auf den Leisten: dann läßt er dir Ruh'.

(Er hat ihr sanft den Schuh vom Fuße gezogen; während sie in ihrer Stellung verbleibt, macht er sich mit dem Schuh zu schaffen, und thut als beachte er nichts Anderes.)

Sachs

(bei der Arbeit).

Immer Schustern! Das ist nun mein Loos;
des Nachts, des Tags — komm' nicht davon los! —
Kind, hör' zu! Ich hab's überdacht,
was meinem Schustern ein Ende macht:
am besten, ich werbe doch noch um dich;
da gewänn' ich doch 'was als Poet für mich! —
Du hör'st nicht drauf? — So sprich doch jetzt!
Hast mir's ja selbst in den Kopf gesetzt? —
Schon gut! — Ich merk'! — Mach' deinen Schuh!...
Säng' mir nur wenigstens Einer dazu!
Hörte heut' gar ein schönes Lied: —
wem dazu ein dritter Vers gerieth'?

Walther

(immer Eva gegenüber in der vorigen Stellung).

„Weilten die Sterne im lieblichen Tanz?
So licht und klar
im Lockenhaar,
vor allen Frauen
hehr zu schauen,

lag ihr mit zartem Glanz
ein Sternenkranz. —
Wunder ob Wunder nun bieten ſich dar:
zwiefachen Tag
ich grüßen mag;
denn gleich zwei'n Sonnen
reinſter Wonnen,
der hehrſten Augen Paar
nahm ich nun wahr. —
Huldreichſtes Bild,
dem ich zu nahen mich erkühnt:
den Kranz, vor zweier Sonnen Strahl
zugleich verblichen und ergrünt,
minnig und mild,
ſie flocht ihn um's Haupt dem Gemahl.
Dort Huld-geboren,
nun Ruhm-erkoren,
gießt paradieſiſche Luſt
ſie in des Dichters Bruſt —
im Liebestraum." —

Sachs

(hat, immer mit ſeiner Arbeit beſchäftigt, den Schuh zurückgebracht, und iſt jetzt während der Schlußverſe von Walther's Geſang darüber her, ihn Eva wieder anzuziehen).

Lauſch', Kind! Das iſt ein Meiſterlied:
derlei hör'ſt du jetzt bei mir ſingen.
Nun ſchau', ob dabei mein Schuh gerieth?
Mein' endlich doch
es thät' mir gelingen?
Verſuch's! Tritt auf! — Sag', drückt er dich noch?

(Eva, die wie bezaubert, bewegungslos gestanden, gesehen und gehört hat, bricht jetzt in heftiges Weinen aus, sinkt Sachs an die Brust und drückt ihn schluchzend an sich. — Walther ist zu ihnen getreten, und drückt Sachs begeistert die Hand. — Sachs thut sich endlich Gewalt an, reißt sich wie unmuthig los, und läßt dadurch Eva unwillkürlich an Walther's Schulter sich anlehnen.)

Sachs.

Hat man mit dem Schuhwerk nicht seine Noth!
Wär' ich nicht noch Poet dazu,
ich machte länger keine Schuh'!
Das ist eine Müh' und Aufgebot!
Zu weit dem Einen, dem Andern zu eng;
Von allen Seiten Lauf und Gedräng':
da klappt's,
da schlappt's,
hier drückt's,
da zwickt's!
Der Schuster soll auch Alles wissen,
flicken, was nur immer zerrissen;
und ist er nun Poet dazu,
läßt man am End' ihm auch da kein' Ruh':
doch ist er erst noch Wittwer gar,
zum Narren macht man ihn fürwahr;
die jüngsten Mädchen, ist Noth am Mann,
begehren, er hielte um sie an;
versteht er sie, versteht er sie nicht,
alleins ob ja, ob nein er spricht:
am Ende riecht er doch nach Pech,
und gilt für dumm, tückisch und frech!
Ei, 's ist mir nur um den Lehrbuben leid;
der verliert mir allen Respekt;
die Lene macht ihn schon nicht recht gescheit,

daß in Töpf' und Tellern er leckt!
Wo Teufel er jetzt wieder ſteckt?

(Er ſtellt ſich, als wolle er nach David ſehen.)

Eva

(hält Sachs, und zieht ihn von Neuem zu ſich).

O Sachs! Mein Freund! Du theurer Mann!
Wie ich dir Edlem lohnen kann!
Was ohne deine Liebe,
was wär' ich ohne dich,
ob je auch Kind ich bliebe,
erweckteſt du nicht mich?
Durch dich gewann ich
was man preiſt,
durch dich erſann ich
was ein Geiſt!
Durch dich erwacht,
durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließeſt mich erblüh'n! —
O lieber Meiſter, ſchilt mich nur!
Ich war doch auf der rechten Spur:
denn, hatte ich die Wahl,
nur dich erwählt' ich mir:
du wareſt mein Gemahl,
den Preis nur reicht' ich dir! —
Doch nun hat's mich gewählt
zu nie gekannter Qual:
und werd' ich heut' vermählt,
ſo war's ohn' alle Wahl!
Das war ein Müſſen, war ein Zwang!
Dir ſelbſt, mein Meiſter, wurde bang.

Sachs.

Mein Kind:
von Triſtan und Iſolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug, und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück. —
's war Zeit, daß ich den Rechten erkannt:
wär' ſonſt am End' doch hineingerannt! —
Aha! Da ſtreicht ſchon die Lene um's Haus.
Nur herein! — He, David! Komm'ſt nicht heraus?

(Magdalene, in feſtlichem Staate, tritt durch die Ladenthüre herein; aus der Kammer kommt zugleich David, ebenfalls im Feſtkleide, mit Blumen und Bändern ſehr reich und zierlich ausgeputzt.)

Die Zeugen ſind da, Gevatter zur Hand;
jetzt ſchnell zur Taufe; nehmt euren Stand!

(Alle blicken ihn verwundert an.)

Ein Kind ward hier geboren;
jetzt ſei ihm ein Nam' erkoren.
So iſt's nach Meiſter-Weiſ' und Art,
wenn eine Meiſterweiſe geſchaffen ward:
daß die einen guten Namen trag',
dran Jeder ſie erkennen mag. —
Vernehmt, reſpektable Geſellſchaft,
was euch hieher zur Stell' ſchafft!
Eine Meiſterweiſe iſt gelungen,
von Junker Walther gedichtet und geſungen;
der jungen Weiſe lebender Vater
lud mich und die Pognerin zu Gevatter:
weil wir die Weiſe wohl vernommen,
ſind wir zur Taufe hieher gekommen.
Auch daß wir zur Handlung Zeugen haben,

ruf' ich Jungfer Lene, und meinen Knaben:
doch da's zum Zeugen kein Lehrbube thut,
und heut' auch den Spruch er geſungen gut,
ſo mach' ich den Burſchen gleich zum Geſell'!
Knie' nieder, David, und nimm dieſe Schell'!

(David iſt niedergekniet: Sachs giebt ihm eine ſtarke Ohrfeige.)

Steh' auf, Geſell', und denk' an den Streich;
du merk'ſt dir dabei die Taufe zugleich.
Fehlt ſonſt noch 'was, uns Keiner drum ſchilt:
wer weiß, ob's nicht gar einer Nothtaufe gilt.
Daß die Weiſe Kraft behalte zum Leben,
will ich nur gleich den Namen ihr geben: —
„die ſelige Morgentraumdeut-Weiſe"
ſei ſie genannt zu des Meiſters Preiſe. —
Nun wachſe ſie groß, ohn' Schad' und Bruch:
die jüngſte Gevatterin ſpricht den Spruch.

Eva.

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,
Morgen voller Wonne,
ſelig mir erwacht!
Traum der höchſten Hulden,
himmliſch Morgenglüh'n!
Deutung euch zu ſchulden,
ſelig ſüß Bemüh'n!
Einer Weiſe mild und hehr,
ſollt' es hold gelingen,
meines Herzens ſüß' Beſchwer
deutend zu bezwingen.
Ob es nur ein Morgentraum?

Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weiſe,
was ſie leiſe
mir vertraut
im ſtillen Raum,
hell und laut,
in der Meiſter vollem Kreis,
deute ſie den höchſten Preis!

Walther.

Deine Liebe, rein und hehr,
ließ es mir gelingen,
meines Herzens ſüß' Beſchwer
deutend zu bezwingen.
Ob es noch der Morgentraum?
Selig deut' ich mir es kaum.
Doch die Weiſe,
was ſie leiſe
dir vertraut
im ſtillen Raum,
hell und laut,
in der Meiſter vollem Kreis,
werbe ſie um höchſten Preis!

Sachs.

Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl ſingen;
doch des Herzens ſüß' Beſchwer
galt es zu bezwingen.
's war ein ſchöner Abendtraum:
dran zu deuten wag' ich kaum.

Dieſe Weiſe,
was ſie leiſe
mir vertraut
im ſtillen Raum,
ſagt mir laut:
auch der Jugend ew'ges Reis
grünt nur durch des Dichters Preis.

David.

Wach' oder träum' ich ſchon ſo früh?
Das zu erklären macht mir Müh'.
's iſt wohl nur ein Morgentraum:
was ich ſeh', begreif' ich kaum.
Ward zur Stelle
gleich Geſelle?
Lene Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?
's geht der Kopf mir, wie im Kreis,
daß ich bald gar Meiſter heiß'!

Magdalene.

Wach' oder träum' ich ſchon ſo früh?
Das zu erklären macht mir Müh',
's iſt wohl nur ein Morgentraum?
Was ich ſeh', begreif' ich kaum!
Er zur Stelle
gleich Geſelle?
Ich die Braut?
Im Kirchenraum
wir getraut?

Ja, wahrhaftig! 's geht: wer weiß?
Bald ich wohl Frau Meiſt'rin heiß'!

(Das Orcheſter geht ſehr leiſe in eine marſchmäßige, heitere Weiſe über. — Sachs ordnet den Aufbruch an.)

Sachs.

Jetzt All' am Fleck! Den Vater grüß'!
Auf, nach der Wieſ' ſchnell auf die Füß'!

(Eva trennt ſich von Sachs und Walther, und verläßt mit Magdalene die Werkſtatt.)

Nun, Junker! Kommt! Habt frohen Muth! —
David, Geſell'! Schließ' den Laden gut!

(Als David und Walther ebenfalls auf die Straße gehen, und David ſich über das Schließen der Ladenthüre hermacht, wird im Proſcenium ein Vorhang von beiden Seiten zuſammengezogen, ſo daß er die Scene gänzlich ſchließt. — Als die Muſik allmählich zu größerer Stärke angewachſen iſt, wird der Vorhang nach der Höhe zu aufgezogen. Die Bühne iſt verwandelt.)

Verwandlung.

(Die Scene ſtellt einen freien Wieſenplan dar, im ferneren Hintergrunde die Stadt Nürnberg. Die Pegnitz ſchlängelt ſich durch den Plan: der ſchmale Fluß iſt an den nächſten Punkten praktikabel gehalten. Buntbeflaggte Kähne ſetzen unabläſſig die ankommenden, feſtlich geſchmückten Bürger der Zünfte, mit Frauen und Kindern, an das Ufer der Feſtwieſe über. Eine erhöhete Bühne, mit Bänken darauf, iſt rechts zur Seite aufgeſchlagen; bereits iſt ſie mit den Fahnen der angekommenen Zünfte ausgeſchmückt; im Verlaufe ſtecken die Fahnenträger der noch ankommenden Zünfte ihre Fahnen ebenfalls um die

Sängerbühne auf, so daß diese schließlich nach drei Seiten hin ganz davon eingefaßt ist. — Zelte mit Getränken und Erfrischungen aller Art begränzen im Übrigen die Seiten des vorderen Hauptraumes.)

(Vor den Zelten geht es bereits lustig her: Bürger mit Frauen und Kindern sitzen und lagern daselbst. — Die Lehrbuben der Meistersinger, festlich gekleidet, mit Blumen und Bändern reich und anmuthig geschmückt, üben mit schlanken Stäben, die ebenfalls mit Blumen und Bändern geziert sind, in lustiger Weise das Amt von Herolden und Marschällen aus. Sie empfangen die am Ufer Aussteigenden, ordnen die Züge der Zünfte, und geleiten diese nach der Singerbühne, von wo aus, nachdem der Bannerträger die Fahne aufgepflanzt, die Zunftbürger und Gesellen nach Belieben sich unter den Zelten zerstreuen.)

(Unter den noch anlangenden Zünften werden die folgenden besonders bemerkt.)

Die Schuster

(indem sie aufziehen).

Sankt Crispin,
lobet ihn!
War gar ein heilig Mann,
zeigt' was ein Schuster kann.
Die Armen hatten gute Zeit,
macht' ihnen warme Schuh';
und wenn ihm Keiner Leder leiht,
so stahl er sich's dazu.
Der Schuster hat ein weit Gewissen,
macht Schuhe selbst mit Hindernissen;
und ist vom Gerber das Fell erst weg,
dann streck'! streck'! streck'!
Leder taugt nur am rechten Fleck.

Die Stadtpfeifer, Lauthen- u. Kinderinstrumentmacher

(ziehen, auf ihren Instrumenten spielend, auf. Ihnen folgen)

Die Schneider.

Als Nürenberg belagert war,
und Hungersnoth sich fand,

wär' Stadt und Volk verdorben gar,
war nicht ein Schneider zur Hand,
der viel Muth hat und Verſtand:
hat ſich in ein Bockfell eingenäht,
auf dem Stadtwall da ſpazieren geht,
und macht wohl ſeine Sprünge
gar luſtig guter Dinge.
Der Feind, der ſieht's und zieht vom Fleck:
der Teufel hol' die Stadt ſich weg,
hat's drin noch ſo luſtige Meck-meck-meck!
Meck! Meck! Meck!
Wer glaubt's, daß ein Schneider im Bocke ſteck'!

Die Bäcker

(ziehen dicht hinter den Schneidern auf, ſo daß ihr Lied in das der Schneider hineinklingt).

Hungersnoth! Hungersnoth!
Das iſt ein gräulich Leiden!
Gäb' euch der Bäcker kein täglich Brod,
müßt' alle Welt verſcheiden.
Beck! Beck! Beck!
Täglich auf dem Fleck!
Nimm uns den Hunger weg!

Lehrbuben.

Herr Je! Herr Je! Mädel von Fürth!
Stadtpfeifer, ſpielt! daß 's luſtig wird!

(Ein bunter Kahn, mit jungen Mädchen in reicher bäueriſcher Tracht, iſt angekommen. Die Lehrbuben heben die Mädchen heraus und tanzen mit ihnen, während die Stadtpfeifer ſpielen, nach dem Vordergrunde. — Das Charakteriſtiſche des Tanzes beſteht darin, daß die Lehrbuben die Mädchen ſcheinbar nur an den Platz bringen wollen; ſo wie die Geſellen zugreifen

wollen, ziehen die Buben die Mädchen aber immer wieder zurück, als ob sie sie anderswo unterbringen wollten, wobei sie meistens den ganzen Kreis, wie wählend, ausmessen, und somit die scheinbare Absicht auszuführen anmuthig und lustig verzögern.)

David

(kommt vom Landungsplatze vor).

Ihr tanzt? Was werden die Meister sagen?

(Die Buben drehen ihm Nasen.)

Hört nicht? — Laff' ich mir's auch behagen!

(Er nimmt sich ein junges, schönes Mädchen, und geräth im Tanze mit ihr bald in großes Feuer. Die Zuschauer freuen sich und lachen.)

Ein paar Lehrbuben.

David! Die Lene! Die Lene sieht zu!

David

(erschrickt, läßt das Mädchen schnell fahren, faßt sich aber Muth, da er nichts sieht, und tanzt nun noch feuriger weiter).

Ach! Laßt mich mit euren Possen in Ruh'!

Gesellen

(am Landungsplatze).

Die Meistersinger! Die Meistersinger!

David.

Herr Gott! — Ade, ihr hübschen Dinger!

(Er giebt dem Mädchen einen feurigen Kuß, und reißt sich los. Die Lehrbuben unterbrechen alle schnell den Tanz, eilen zum Ufer, und reihen sich dort zum Empfange der Meistersinger. Alles macht auf das Geheiß der Lehrbuben Platz. — Die Meistersinger ordnen sich am Landungsplatze und ziehen dann festlich auf, um auf der erhöhten Bühne ihre Plätze einzunehmen. Voran Kothner als Fahnenträger; dann Pogner, Eva an der Hand führend; diese ist von festlich geschmückten und reich gekleideten jungen Mädchen begleitet, denen sich Magdalene anschließt. Dann folgen die übrigen Meistersinger. Sie werden mit Hutschwenken und Freudenrufen begrüßt. Als Alle auf der Bühne angelangt sind, Eva, von den

Mädchen umgeben, den Ehrenplatz eingenommen, und Kothner die Fahne gerade in der Mitte der übrigen Fahnen, und sie alle überragend, aufgepflanzt hat, treten die Lehrbuben, dem Volke zugewendet, feierlich vor der Bühne in Reih' und Glied.)

Lehrbuben.

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Gesumm'!

(Sachs erhebt sich und tritt vor. Bei seinem Anblicke stößt sich Alles an und bricht sofort unter Hut- und Tücherschwenken in großen Jubel aus.)

Alles Volk.

Ha! Sachs! 's ist Sachs!
Seht! Meister Sachs!
Stimmt an! Stimmt an! Stimmt an!

(Mit feierlicher Haltung.)

„Wach' auf, es nahet gen dem Tag,
„ich hör' singen im grünen Hag
„ein' wonnigliche Nachtigal,
„ihr' Stimm' durchklinget Berg und Thal:
„die Nacht neigt sich zum Occident,
„der Tag geht auf von Orient,
„die rothbrünstige Morgenröth'
„her durch die trüben Wolken geht." —
Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Längeres Schweigen großer Ergriffenheit. Sachs, der unbeweglich, wie geistesabwesend, über die Volksmenge hinweggeblickt hatte, richtet endlich seine Blicke vertrauter auf sie, verneigt sich freundlich, und beginnt mit ergriffener, schnell aber sich festigender Stimme.)

Sachs.

Euch wird es leicht, mir macht ihr's schwer,
gebt ihr mir Armen zu viel Ehr':

ſuch' vor der Ehr' ich zu beſteh'n,
ſei's, mich von euch geliebt zu ſeh'n!
Schon große Ehr' ward mir erkannt,
ward heut' ich zum Spruchſprecher ernannt:
und was mein Spruch euch künden ſoll,
glaubt, das iſt hoher Ehre voll!
Wenn ihr die Kunſt ſo hoch ſchon ehrt,
da galt es zu beweiſen,
daß, wer ihr ſelbſt gar angehört,
ſie ſchätzt ob allen Preiſen.
Ein Meiſter, reich und hochgemuth,
der will euch heut' das zeigen:
ſein Töchterlein, ſein höchſtes Gut,
mit allem Hab und Eigen,
dem Singer, der im Kunſtgeſang
vor allem Volk den Preis errang,
als höchſten Preiſes Kron'
er bietet das zum Lohn.
Darum ſo hört, und ſtimmet bei:
die Werbung ſteht dem Dichter frei.
Ihr Meiſter, die ihr's euch getraut,
euch ruf' ich's vor dem Volke laut:
erwägt der Werbung ſelt'nen Preis,
und wem ſie ſoll gelingen,
daß der ſich rein und edel weiß,
im Werben, wie im Singen,
will er das Reis erringen,
das nie bei Neuen noch bei Alten
ward je ſo herrlich hoch gehalten,
als von der lieblich Reinen,
die niemals ſoll beweinen,

daß Nürenberg mit höchſtem Werth
die Kunſt und ihre Meiſter ehrt.

(Große Bewegung unter Allen. — Sachs geht auf Pogner zu, der ihm gerührt die Hand drückt.)

Pogner.

O Sachs! Mein Freund! Wie dankenswerth!
Wie wißt ihr, was mein Herz beſchwert!

Sachs.

's war viel gewagt! Jetzt habt nur Muth!

(Er wendet ſich zu Beckmeſſer, der ſchon während des Einzuges, und dann fortwährend, immer das Blatt mit dem Gedicht heimlich herausgezogen, memorirt, genau zu leſen verſucht, und oft verzweiflungsvoll den Schweiß ſich von der Stirn gewiſcht hat.)

Herr Merker! Sagt, wie ſteht es? Gut?

Beckmeſſer.

O, dieſes Lied! — Werd' nicht draus klug,
und hab' doch dran ſtudirt genug!

Sachs.

Mein Freund, 's iſt euch nicht aufgezwungen.

Beckmeſſer.

Was hilft's? — Mit dem meinen iſt doch verſungen;
's war eure Schuld! — Jetzt ſeid hübſch für mich!
's wär' ſchändlich, ließet ihr mich im Stich!

Sachs.

Ich dächt', ihr gäbt's auf.

Beckmeſſer.

Warum nicht gar?
Die And'ren ſing' ich alle zu paar'!
Wenn ihr nur nicht ſingt.

Sachs.

So ſeht, wie's geht!

Beckmeſſer.

Das Lied — bin's ſicher — zwar Keiner verſteht:
doch bau' ich auf eure Popularität.

(Die Lehrbuben haben vor der Meiſterſinger-Bühne ſchnell von Raſenſtücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, feſt gerammelt, und reich mit Blumen überdeckt.)

Sachs.

Nun denn, wenn's Meiſtern und Volk beliebt,
zum Wettgeſang man den Anfang giebt.

Kothner
(tritt vor).

Ihr ledig' Meiſter, macht euch bereit!
Der Älteſt' ſich zuerſt anläßt: —
Herr Beckmeſſer, ihr fangt an! 's iſt Zeit!

Beckmeſſer
(verläßt die Singerbühne, die Lehrbuben führen ihn zu dem Blumenhügel: er ſtrauchelt darauf, tritt unſicher und ſchwankt).

Zum Teufel! Wie wackelig! Macht das hübſch feſt!
(Die Buben lachen unter ſich, und ſtopfen an dem Raſen.)

Das Volk
(unterſchiedlich, während Beckmeſſer ſich zurecht macht).

Wie der? Der wirbt? Scheint mir nicht der Rechte!

An der Tochter Stell' ich den nicht möchte. —
Er kann nicht 'mal ſteh'n:
Wie wird's mit dem geh'n? —
Seid ſtill! 's iſt gar ein tücht'ger Meiſter!
Stadtſchreiber iſt er: Beckmeſſer heißt er. —
Gott, iſt der dumm!
Er fällt faſt um! —
Still! Macht keinen Witz;
der hat im Rathe Stimm' und Sitz.

Die Lehrbuben
(in Aufſtellung).

Silentium! Silentium!
Laßt all' Reden und Geſumm'!

Beckmeſſer
(macht, ängſtlich in ihren Blicken forſchend, eine gezierte Verbeugung gegen Eva).

Kothner.
Fanget an!

Beckmeſſer
(ſingt mit ſeiner Melodie, verkehrter Proſodie, und mit ſüßlich verzierten Abſätzen, öfters durch mangelhaftes Memoriren gänzlich behindert, und mit immer wachſender ängſtlicher Verwirrung).

„Morgen ich leuchte in roſigem Schein,
voll Blut und Duft
geht ſchnell die Luft; —
wohl bald gewonnen,
wie zerronnen, —
im Garten lud ich ein —
garſtig und fein." —

Die Meister

(leise unter sich).

Mein! Was ist das? Ist er von Sinnen?
Woher mocht' er solche Gedanken gewinnen?

Volk

(ebenso).

Sonderbar! Hört ihr's? Wen lud er ein?
Verstand man recht? Wie kann das sein?

Beckmesser

(nachdem er sich mit den Füßen wieder gerichtet, und im Manuscript heimlich nachgelesen).

„Wohn' ich erträglich im selbigen Raum, —
hol' Gold und Frucht —
Bleisaft und Wucht: —
mich holt am Pranger —
der Verlanger, —
auf luft'ger Steige kaum —
häng' ich am Baum." —

(Er sucht sich wieder zurechtzustellen und im Manuscript zurechtzufinden.)

Die Meister.

Was soll das heißen? Ist er nur toll?
Sein Lied ist ganz von Unsinn voll!

Das Volk

(immer lauter).

Schöner Werber! Der find't seinen Lohn:
bald hängt er am Galgen; man sieht ihn schon.

Beckmeſſer
(immer verwirrter).

„Heimlich mir graut —
weil hier es munter will hergeh'n: —
an meiner Leiter ſtand ein Weib, —
ſie ſchämt' und wollt' mich nicht beſeh'n.
Bleich wie ein Kraut —
umfaſert mir Hanf meinen Leib; —
Die Augen zwinkend —
der Hund blies winkend —
was ich vor langem verzehrt, —
wie Frucht, ſo Holz und Pferd —
vom Leberbaum."

(Hier bricht Alles in lautes, ſchallendes Gelächter aus.)

Beckmeſſer
(verläßt wüthend den Hügel, und eilt auf Sachs zu).

Verdammter Schuſter! Das dank' ich dir! —
Das Lied, es iſt gar nicht von mir:
von Sachs, der hier ſo hoch verehrt,
von eurem Sachs ward mir's beſcheert!
Mich hat der Schändliche bedrängt,
ſein ſchlechtes Lied mir aufgehängt.

(Er ſtürzt wüthend fort und verliert ſich unter dem Volke.)
(Großer Aufſtand.)

Volk.

Mein! Was ſoll das? Jetzt wird's immer bunter!
Von Sachs das Lied? Das nähm' uns doch Wunder!

Die Meiſterſinger.

Erklärt doch, Sachs! Welch' ein Skandal!
Von euch das Lied? Welch' eig'ner Fall!

Sachs

(der ruhig das Blatt, welches ihm Beckmesser hingeworfen, aufgehoben hat).

Das Lied fürwahr ist nicht von mir:
Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier!
Wie er dazu kam, mag er selbst sagen;
doch möcht' ich mich nie zu rühmen wagen,
ein Lied, so schön wie dieß erdacht,
sei von mir, Hans Sachs, gemacht.

Meistersinger.

Wie? Schön dieß Lied? Der Unsinn-Wust!

Volk.

Hört, Sachs macht Spaß! Er sagt's zur Lust.

Sachs.

Ich sag' euch Herrn, das Lied ist schön:
nur ist's auf den ersten Blick zu ersch'n,
daß Freund Beckmesser es entstellt.
Doch schwör' ich, daß es euch gefällt,
wenn richtig die Wort' und Weise
hier Einer säng' im Kreise.
Und wer das verstünd', zugleich bewies',
daß er des Liedes Dichter,
und gar mit Rechte Meister hieß',
fänd' er geneigte Richter. —
Ich bin verklagt und muß besteh'n:
drum laßt meinen Zeugen mich auserseh'n! —
Ist Jemand hier, der Recht mir weiß,
der tret' als Zeug' in diesen Kreis!

Walther
(tritt aus dem Volke hervor).
(Allgemeine Bewegung.)

Sachs.

So zeuget, das Lied ſei nicht von mir;
und zeuget auch, daß, was ich hier
hab' von dem Lied geſagt,
zu viel nicht ſei gewagt.

Die Meiſter.

Ei, Sachs! Geſteht, ihr ſeid gar fein! —
So mag's denn heut' geſchehen ſein.

Sachs.

Der Regel Güte daraus man erwägt,
daß ſie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt.

Das Volk.

Ein guter Zeuge, ſchön und kühn!
Mich dünkt, dem kann 'was Gut's erblüh'n.

Sachs.

Meiſter und Volk ſind gewillt
zu vernehmen, was mein Zeuge gilt.
Herr Walther von Stolzing, ſingt das Lied!
Ihr Meiſter, leſ't, ob's ihm gerieth.
(Er giebt den Meiſtern das Blatt zum Nachleſen.)

Die Lehrbuben.

Alles geſpannt, 's giebt kein Geſumm';
da rufen wir auch nicht Silentium!

Walther
(der kühn und fest auf den Blumenhügel getreten).

„Morgenlich leuchtend in rosigem Schein,
von Blüth' und Duft
geschwellt die Luft,
voll aller Wonnen
nie ersonnen,
ein Garten lud mich ein, —

(Die Meister lassen hier ergriffen das Blatt fallen; Walther scheint es — unmerklich — gewahrt zu haben, und fährt nun in freier Fassung fort:)

dort unter einem Wunderbaum,
von Früchten reich behangen,
zu schau'n im sel'gen Liebestraum,
was höchstem Lustverlangen
Erfüllung kühn verhieß —
das schönste Weib,
Eva im Paradies." —

Das Volk
(leise unter sich).

Das ist 'was And'res! Wer hätt's gedacht?
Was doch recht Wort und Vortrag macht!

Die Meistersinger
(leise für sich).

Ja wohl! Ich merk'! 's ist ein ander Ding,
ob falsch man oder richtig sing'.

Sachs.

Zeuge am Ort!
Fahret fort!

Walther.

„Abendlich dämmernd umschloß mich die Nacht;

auf ſteilem Pfad
war ich genaht
wohl einer Quelle
edler Welle,
die lockend mir gelacht:
dort unter einem Lorbeerbaum,
von Sternen hell durchſchienen,
ich ſchaut' im wachen Dichtertraum,
mit heilig holden Mienen
mich netzend mit dem Naß,
das hehrſte Weib —
die Muſe des Parnaß."

Das Volk

(immer leiſer, für ſich).

So hold und traut, wie fern es ſchwebt,
doch iſt's als ob man's mit erlebt!

Die Meiſterſinger.

's iſt kühn und ſeltſam, das iſt wahr:
doch wohlgereimt und ſingebar.

Sachs.

Zum dritten, Zeuge wohl erkieſt!
Fahret fort, und ſchließt!

Walther

(mit größter Begeiſterung).

„Huldreichſter Tag,
dem ich aus Dichters Traum erwacht!
Das ich geträumt, das Paradies,

in himmliſch neu verklärter Pracht
hell vor mir lag
dahin der Quell lachend mich wies:
die, dort geboren,
mein Herz erkoren,
der Erde lieblichſtes Bild,
zur Muſe mir geweiht,
ſo heilig hehr als mild,
ward kühn von mir gefreit,
am lichten Tag der Sonnen
durch Sanges Sieg gewonnen
Parnaß und Paradies!"

Volk

(ſehr leiſe den Schluß begleitend).

Gewiegt wie in den ſchönſten Traum,
hör' ich es wohl, doch faſſ' es kaum!
Reich' ihm das Reis!
Sein der Preis!
Keiner wie er zu werben weiß!

Die Meiſter.

Ja, holder Sänger! Nimm das Reis!
Dein Sang erwarb dir Meiſterpreis.

Pogner.

O Sachs! Dir dank' ich Glück und Ehr'!
Vorüber nun all' Herzbeſchwer!

Eva

(die vom Anfange des Auftrittes her in ſicherer, ruhiger Haltung verblieben, und bei allen Vorgängen wie in ſeliger Geiſtesentrücktheit ſich erhalten,

hat Walther unverwandt zugehört; jetzt, während am Schlusse des Gesanges Volk und Meister, gerührt und ergriffen, unwillkürlich ihre Zustimmung ausdrücken, erhebt sie sich, schreitet an den Rand der Singerbühne, und drückt auf die Stirn Walther's, welcher zu den Stufen herangetreten ist und vor ihr sich niedergelassen hat, einen aus Lorbeer und Myrthen geflochtenen Kranz, worauf dieser sich erhebt und von ihr zu ihrem Vater geleitet wird, vor welchem Beide niederknieen; Pogner streckt segnend seine Hände über sie aus).

Sachs

(deutet dem Volke mit der Hand auf die Gruppe).

Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut:
tragt ihr Hans Sachs drum üblen Muth?

Volk

(jubelnd).

Hans Sachs! Nein! Das war schön erdacht!
Das habt ihr einmal wieder gut gemacht!

Mehrere Meistersinger.

Auf, Meister Pogner! Euch zum Ruhm,
Meldet dem Junker sein Meisterthum.

Pogner

(eine goldene Kette mit drei Denkmünzen tragend).

Geschmückt mit König David's Bild,
nehm' ich euch auf in der Meister Gild'.

Walther

(zuckt unwillkürlich heftig zurück).

Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!

Die Meister

(blicken in großer Betretenheit auf Sachs).

Sachs
(Walther feſt bei der Hand faſſend).

Verachtet mir die Meiſter nicht,
und ehrt mir ihre Kunſt!
Was ihnen hoch zum Lobe ſpricht,
fiel reichlich euch zur Gunſt.
Nicht euren Ahnen, noch ſo werth,
nicht euren Wappen, Speer noch Schwert,
daß ihr ein Dichter ſeid,
ein Meiſter euch gefreit,
dem dankt ihr heut' eu'r höchſtes Glück.
Drum, denkt mit Dank ihr dran zurück,
wie kann die Kunſt wohl unwerth ſein,
die ſolche Preiſe ſchließet ein? —
Daß unſ're Meiſter ſie gepflegt,
grad' recht nach ihrer Art,
nach ihrem Sinne treu gehegt,
das hat ſie ächt bewahrt:
blieb ſie nicht adlig, wie zur Zeit
wo Höf' und Fürſten ſie geweiht,
im Drang der ſchlimmen Jahr'
blieb ſie doch deutſch und wahr;
und wär' ſie anders nicht geglückt,
als wie wo Alles drängt' und drückt',
ihr ſeht, wie hoch ſie blieb in Ehr':
was wollt ihr von den Meiſtern mehr?
Habt Acht! Uns drohen üble Streich': —
zerfällt erſt deutſches Volk und Reich,
in falſcher wälſcher Majeſtät
kein Fürſt bald mehr ſein Volk verſteht;
und wälſchen Dunſt mit wälſchem Tand
ſie pflanzen uns in's deutſche Land.

Was deutsch und ächt wüßt' Keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.
Drum sag' ich euch:
ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst!

(Alle fallen begeistert in den Schlußvers ein. — Eva nimmt den Kranz von Walther's Stirn und drückt ihn Sachs auf; dieser nimmt die Kette aus Pogner's Hand, und hängt sie Walther um. — Walther und Eva lehnen sich zu beiden Seiten an Sachsens Schultern; Pogner läßt sich, wie huldigend, auf ein Knie vor Sachs nieder. Die Meistersinger deuten mit erhobenen Händen auf Sachs, als auf ihr Haupt. Während die Lehrbuben jauchzend in die Hände schlagen und tanzen, schwenkt das Volk begeistert Hüte und Tücher.)

Volk.

Heil Sachs! Hans Sachs!
Heil Nürnberg's theurem Sachs!

(Der Vorhang fällt.)

Das Wiener Hof-Operntheater.

Wien. 1863.

Dem mir befreundeten Redakteur des „Botschafter" war vor längerer Zeit schon näher bekannt geworden, wie angelegentlich ich mich mit Reformplänen für das Theater überhaupt trug, als eine neuerliche vertraute Unterhaltung uns Veranlassung gab, im Besonderen die Möglichkeiten einer gedeihlichen Wirksamkeit des kaiserlichen Hofoperntheaters in Betracht zu ziehen: meine Ansichten und Rathschläge dünkten meinem Freunde so leichtverständlich und praktisch, daß er wünschte, ich möchte das Gesagte schriftlich für den „Botschafter" näher ausführen. Ich versprach dieß; doch auch seitdem verging eine geraume Zeit. — Es ist immer mislich für den Sachverständigen, sich nicht gegen die kompetenten Behörden, die etwa seine Meinung über einen vorliegenden Fall zu hören verlangten, sondern publizistisch auf das Gerathewohl über Dinge auszusprechen, die, weil sie auf eine bedenkliche Weise dem Gefallen oder Nichtgefallen aller Welt offen liegen, jeder verdorbene Litterat, Musikant, oder sonstige Praktikant ebenso gut und besser als er zu verstehen glaubt. Immer bleibt dieß aber der einzige Weg zur Übermittelung seiner Meinung an das Urtheil der Wenigen, welche auch einem anscheinend frivolen Gegenstande eine ernste Untersuchung zuzuwenden sich gewöhnt haben, da diese, wie es sich nun einmal oft fügt, den

kompetenten Behörden, namentlich bei Theaterangelegenheiten, am wenigsten zugesellt werden, und daher nur durch einen Griff in die Allgemeinheit des lesenden Publikums zu erfassen und zu finden sind.

In dieser üblen Stellung, die dem ernsten Künstler oder Kunstfreunde bereitet ist, liegt, genau betrachtet, die ganze Verurtheilung der bisherigen Wirksamkeit, namentlich unseres Operntheaters enthalten. Diese zu überwachen, und über sie zu stimmen, ist einzig Leuten überlassen, die keine eigentliche Kenntniß und Erfahrung von der Sache haben, und in dieser Hinsicht konstatire ich, um genau zu bezeichnen, was ich meine, z. B. den Umstand, daß von Seiten der Redaktionen der großen Journale, während im politischen Theile mit Sorgfalt nach bestimmten Normen der Parteistellung verfahren wird, das Theater, und namentlich die Musik, gänzlich ohne Berücksichtigung der sonstigen Tendenz des Blattes allermeistens in der Weise preisgegeben wird, daß der leichtsinnigste Schwätzer und Witzling gerade am liebsten dort zugelassen ist. Genau genommen bekümmert, außer Diesem, sich aber Niemand um die Wirksamkeit der Theater, und namentlich ist es auffallend, daß man nie daran denkt, den obersten Verwaltungsbehörden der subventionirten Theater wirklich Sachverständige beizugeben, welche die Wirksamkeit des Theaters in dem Sinne zu überwachen hätten, in welchem andererseits einzig Subventionen gerechtfertigt sein können.

Hier dünkt mich nämlich zu allererst ein großer Unterschied darin zu bestehen, was man von der Wirksamkeit eines subventionirten, und der eines nicht-subventionirten Theaters zu fordern hat. Alles was der ernstere Kunstfreund im Hinblick auf die Wirksamkeit des Theaters bedauert, kann sich verständiger Weise wohl nur auf die höheren Ortes subventionirten Theater erstrecken. Ein nicht-subventionirtes Theater ist dagegen zunächst eine gewerbliche Anstalt, deren Ausbeuter, sobald die Polizei gegen ihr Treiben nichts einzuwenden hat, im Grunde genommen, Niemand als ihren Kunden verantwortlich

sind: das Kommen oder Ausbleiben der Theaterbesucher ist das Kriterium ihrer Leistungen; und zu den Geschmackskundgebungen ihres Publikums steht die Wirksamkeit der gewöhnlichen Theaterrezensenten in ganz richtigem Verhältniß; beide gleichen sich vollständig aus, denn hier herrschen nicht die Forderungen der Kunst, sondern die des persönlichen Beliebens. Daß es nun ganz ebenso auch mit den subventionirten Theatern steht, ist eben das Traurige; noch trauriger ist es aber, daß es hier dadurch noch schlimmer steht: denn die Subvention dient hier nur dazu, den dort unerläßlichen geschärften Sinn für spekulative Thätigkeit und Initiative zu schwächen, da die Nothwendigkeit des Geldgewinnes nicht mit dazu antreibt.

Ersichtlich findet also hier ein großer Fehler statt: es sollte nämlich mit der Ertheilung der Subvention klar und bestimmt auch ausbedungen werden, worin sich die Wirksamkeit dieses Theaters von derjenigen der nicht-subventionirten Theater zu unterscheiden habe; den höheren Verwaltungsbehörden sollte es aber einzig zufallen, die genaue Einhaltung dieser Bedingungen zu überwachen. Je seltener wirklicher Geist und wahrer Kunstverstand sind, je weniger demnach darauf zu rechnen ist, zu jeder Zeit diejenigen Männer zu finden, welche ganz aus eigenem Ermessen jene gemeinte höhere Überwachung ausüben könnten, desto sorgfältiger müßten diese höheren Forderungen selbst berathen und in der Form klarer, leichtverständlicher Institutionen festgestellt werden. Wenn ich nun hier im Sinne habe, meiner Erfahrung und Kenntniß gemäß, solche Institutionen speziell für das k. k. Hofoperntheater in Vorschlag zu bringen, so habe ich zur Feststellung des obersten Grundsatzes für dieselben glücklicherweise nur die Restitution desjenigen nöthig, welche eben ein erlauchter österreichischer Kunstfreund, der Kaiser Joseph II., für die Führung des Theaters einst feststellte. Es ist nicht möglich, diesen Grundsatz umfassender und zugleich schärfer auszudrücken, als es der erhabene Gründer der beiden kaiserlichen Hoftheater that, indem er die geforderte Wirksamkeit derselben einzig darein setzte:

„Zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beizutragen".*)

Kommt es nun, sobald dieser Grundsatz auch für das Hof-operntheater ernstlich wiederhergestellt werden sollte, darauf an, diejenigen Institutionen festzustellen, welche diesen Grundsatz für alle Zeiten stützen könnten, und habe ich im Sinne, diese hiermit aufzuzeichnen, so glaube ich zunächst in Kürze den Zustand beleuchten zu müssen, in welchen dieses Theater durch Aufgeben jenes obersten Grundsatzes gelangt ist: ich darf hoffen, daß aus der Aufhebung der üblen Maximen, nach welchen es gegenwärtig geleitet wird, dann einfach die Feststellung der gemeinten heilsamen Institutionen sich ergeben werde.

Betrachten wir die Wirksamkeit eines der allerersten musikalisch-dramatischen Kunstinstitute Deutschlands, des k. k. Hofoperntheaters, von außen, so haben wir ein buntes, wirres Durcheinander von Vorführungen der allerverschiedensten Art, aus den Gebieten der entgegengesetztesten Stylarten, vor uns, von denen sich zunächst nur das Eine klar herausstellt, daß keine der Aufführungen in irgend welcher Hinsicht den Stempel der Korrektheit an sich trägt, den Grund, weshalb sie zu Stande kommt, somit gar nicht in sich, sondern in einer äußeren fatalen Nöthigung zu haben scheint. Es ist unmöglich eine Aufführung nachzuweisen, in welcher sich Zweck und Mittel vollkommen in Übereinstimmung gefunden hätten, in welcher daher nicht das mangelhafte Talent, die fehlerhafte Ausbildung, oder die ungeeignete Verwendung einzelner Sänger, ungenügende Vorbereitung und daraus entstehende Unsicherheit anderer, rohe und charakterlose Vortragsmanieren der Chöre, grobe Fehler in der scenischen Darstellung, meist gänzlich mangelnde Anordnung in der dramatischen Aktion, rohes und sinnloses Spiel Einzelner, endlich große Unrichtigkeiten und Fahrlässigkeiten in der rein musikalischen

*) Vergl. Ed. Devrient's Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Auffassung und Wiedergabe, Vernachlässigungen in der Nüancirung, Unübereinstimmung des Vortrages des Orchesters mit dem der Sänger, — irgend wo mehr oder minder störend und gar verletzend hervorgetreten wären. Die meisten dieser Aufführungen tragen den Charakter eines rücksichtslosen Sichgehenlassens, gegen welches dann das Bemühen einzelner Sänger, durch gewaltsames Heraustreten aus dem künstlerischen Rahmen besonderen Beifall für Einzelnheiten ihrer Leistungen zu gewinnen, desto widerwärtiger absticht, und dem Ganzen etwas geradezu Lächerliches giebt. — Sollte das Publikum, zu sehr an den Charakter dieser Aufführungen gewöhnt, endlich gar nichts mehr hiervon gewahren, so daß die von mir verklagte Eigenschaft derselben von Opernbesuchern geläugnet werden sollte, so wären dagegen nur die Sänger und Musiker des Theaters selbst zu befragen, und von Allen würde man bestätigt hören, wie demoralisirt sie sich vorkommen, wie sie den üblen Charakter ihrer gemeinsamen Leistungen sehr wohl selbst kennen, und mit welchem Unmuthe sie meistens an solche Aufführungen gehen, welche, ungenügend vorbereitet, voraussichtlich fehlerhaft ausfallen müssen.

Denn, betrachten wir nun dieses Theater *von innen*, so erstaunen wir plötzlich, überall da, wo wir Trägheit und Bequemlichkeit anzutreffen glaubten, im Gegentheil eine ganz fabrikmäßige Überthätigkeit, Überarbeit und bei vollkommener Ermüdung oft sogar bewunderungswürdige Ausdauer, uns entgegentreten zu sehen. — Ich glaube, daß der Misbrauch, welcher an einem solchen Operntheater mit künstlerischen Kräften getrieben wird, mit gar nichts Ähnlichem verglichen werden kann; und zu den allerschmerzlichsten Erinnerungen meines Lebens gehören die Erfahrungen, die ich selbst hiervon an mir, und namentlich an den Musikern des Orchesters, unter ähnlichen Umständen machte. Man erwäge, daß das Personal eines vorzüglichen Orchesters zu einem nicht geringen Theile aus den einzig wirklich musikalisch Gebildeten eines Operntheaters besteht; man bedenke, was dieses wiederum eben bei deutschen Musikern heißt, denen

die Blüthe aller musikalischen Kunst, in den Werken eben unserer deutschen großen Meister, innig vertraut und erschlossen ist, und daß nun gerade diese es sind, welche zu den niedrigsten Kunsthandwerks-Verrichtungen, zu hundertfältig wiederholten Proben der musikalisch inhaltslosesten Opern, bloß zur mühseligen Unterstützung unmusikalischer und schlecht eingeübter Sänger verwendet werden! Ich für meinen Theil gestehe, daß ich in solcher gezwungenen Wirksamkeit zu seiner Zeit, selbstleidend und mitleidend, oft der Höllenqualen des Dante zu spotten lernte.

Vorzügliche Mitglieder des Gesangspersonales finden sich oft wohl auch ähnlichen Peinen ausgesetzt: doch sind diese bereits so sehr darauf angewiesen, sich außerhalb des Rahmens der Gesammtleistung zu stellen, daß sie weniger von diesen gemeinsamen Leiden betroffen werden; gemeiniglich verschlingt die persönliche Beifallssucht bei ihnen Alles, und selbst eben die Besseren gewöhnen sich, bei dem üblen Zustande der Gesammtleistung, endlich daran, sich um das Ganze nicht mehr zu kümmern, sich darüber hinwegzusetzen, wie um sie herum gesungen und gespielt wird, und einzig darauf Bedacht zu nehmen, gut oder übel ihre Sache für sich allein zu machen. Hierin werden sie vom Publikum unterstützt, welches, bewußt oder unbewußt, von der Gesammtleistung sich abwendet, und einzig der Leistung dieses oder jenes bevorzugten Sängers seine Aufmerksamkeit widmet. Zunächst ergiebt sich nun hieraus, daß das Publikum immer mehr den Sinn für das vorgeführte Kunstwerk verliert, und die Leistung des einzelnen Virtuosen allein beachtet, womit denn der ganze übrige Apparat einer Opernaufführung zum überflüssigen Beiwerk herabsinkt. Demzufolge stellt sich aber nun noch der weitere Übelstand heraus, daß der einzelne Sänger, der statt des Ganzen allein beachtet wird, zu dem Institut und der Direktion wiederum in die anmaßende Stellung gelangt, welche zu jeder Zeit als Primadonnen-Tyrannei, und ähnlich, bekannt worden ist. Die Ansprüche des Virtuosen (und bei uns genügt es ja schon eine erträgliche Stimme zu haben, um als solcher

zu gelten!) treten jetzt als neues zerstörendes Element in den Organismus des Theaters. Bei dem geringen Talente der Deutschen für den Gesang, und namentlich bei dem großen Mangel an Stimmen, ist an und für sich die Noth der Direktion schon größer wie anderswo, besonders da es zu viel deutsche Theater sogenannten ersten Ranges (nämlich was reichliche Dotirung betrifft) giebt, um für jedes einigermaßen genügende Gesangskräfte zu finden. — Unfähig, in der Gesammtleistung aller künstlerischen Faktoren den Anziehungspunkt für das Publikum zu gewinnen, sieht die Direktion sich genöthigt, Alles an den Erwerb einzelner Sänger zu setzen; und wiederum die Schwierigkeit, die Summen hierfür aufzubringen, zwingt sie alle Segel der Spekulation selbst auf den schlechtesten Geschmack einzusetzen, und vor Allem der sorgsamen Pflege des Ensemble's Das zu entziehen, was dort verschwendet wird. Als Hauptübel der hieraus folgenden Desorganisation tritt nun aber eben der Verlust alles Gemeingefühles bei den Mitgliedern des Operntheaters hervor: Keiner hat Sinn für das Ganze, weil er keine Achtung vor der Leistung des Ganzen hat. Er sieht wie es eben hergeht, daß Alles nur unter dem Gesetze der gemeinen Tagesnoth sich bewegt, daß fast jede Aufführung nur eine Aushilfe in der Verlegenheit ist, und diese Verlegenheiten geflissentlich zu seinem Vortheile auszubeuten, nämlich durch Kostbarmachung seiner Aushilfe sie zu vermehren, wird endlich zur einzigen Richtschnur des Verhaltens eines Jeden gegen die Direktion. Dieser Tendenz der Einzelnen gegenüber sieht die Direktion, die jeden Halt im künstlerischen Gemeingefühle verloren hat, sich wiederum einzig zum Ergreifen materieller Gegenmaßregeln genöthigt. Der Wirksamkeit der Sänger versichert sie sich durch Geldstipulationen, und, sollte in Einzelnen noch künstlerischer Sinn bestanden haben, so weicht er nun gänzlich der Berechnung des rein finanziellen Interesses in der Weise, daß ein Sänger Leistungen, von denen er weiß, daß er ihnen überhaupt, oder unter den obwaltenden Umständen nicht gewachsen ist,

oder daß sie durch ein übel vorbereitetes Ensemble verdorben werden, bloß aus Furcht vor Geldeinbuße dennoch übernimmt.

Hieraus ergiebt sich, daß, von einer Direktion verlangen, sie solle in der täglichen Abwehr der auf diesem Wege erwachsenden Nöthen, höhere Kunstziele in das Auge fassen, eine Ungereimtheit ist, die nur von Denjenigen begangen werden kann, welchen nie die Grundlage klar geworden ist, von welcher aus überhaupt Kunstziele in das Auge gefaßt werden können. Wie die Verhältnisse gegenwärtig sich gestaltet haben, muß es einem Nachdenkenden ersichtlich werden, daß der Fehler nicht in der Person des Direktors, nicht darin, ob dieser ein deutscher Kapellmeister, ein italienischer Gesangslehrer, ein französischer Balletmeister, oder sonst etwas ist, sondern zunächst in einem Gebrechen der Organisation des Institutes selbst liegt. Dieses Gebrechen beruht prinzipiell offenbar darin, daß ein höheres Kunstziel dem Operntheater gar nicht gesteckt ist; und es spricht sich dieses negative Gebrechen einfach in der gestellten positiven Forderung aus, nach welcher dieses Theater alltäglich Vorstellungen geben soll. —

Vom ersten Funktionär bis zum letzten Angestellten herab weiß das gesammte Personal des Operntheaters, daß der Grund aller Nöthen, Verwirrungen und Mangelhaftigkeiten in den Vorstellungen desselben fast einzig in der Nöthigung, jeden Tag zu spielen, liegt, und Jeder begreift auf der Stelle, daß ein allergrößter Theil dieser Kalamitäten verschwinden würde, wenn diese Vorstellungen etwa um die Hälfte vermindert würden.

Offenbar ist unter gar keinen Umständen an eine gedeihlichere Wirksamkeit des Operntheaters zu denken, wenn nicht in der bezeichneten Forderung eine große Reduktion eintritt. Wenn in Paris das Théâtre Français und in Wien das Hofburgtheater der Forderung, täglich zu spielen, erträglich und ohne zu stark ersichtlichen Schaden für ihre Leistungen, nachkommen können, so liegt der Grund hiervon darin, daß 1) dem rezitirenden Drama eine unendlich größere Anzahl

von Stücken, selbst von guten und vorzüglichsten Stücken, zu Gebote steht, als einem Operntheater; daß 2) diese Stücke in genau geschiedene Genre's sich theilen, für welche, wenn die finanziellen Mittel hier wie dort ausreichend sind, besondere Gruppen von Schauspielern angestellt werden können; und daß 3) die Leistungen eines Schauspielpersonales zum großen Theile auf dem Privatstudium der Einzelnen beruhen, der einfachere Hergang einer Schauspielvorstellung aber verhältnißmäßig weniger Ensembleproben benöthigt. — Ganz anders verhält es sich aber hierin bei einem Operntheater, namentlich wenn dieses das sogenannte große Genre repräsentiren soll, und ganz richtig hat dagegen die große Oper in Paris (wie auch in Berlin) bloß drei-, und nur ausnahmsweise viermal die Woche zu spielen, wobei das Gesangspersonal immer noch mit dem Balletpersonal für ganze Vorstellungen abwechselt. Denn 1) ist die Anzahl vorhandener guter Opern unverhältnißmäßig geringer als die guter Stücke; 2) ist das im Schauspiel so aushilfsreiche Genre des Lustspieles, namentlich für das deutsche Repertoir als komische Oper, fast gar nicht vorhanden, und demzufolge sind besondere Sängergruppen hierfür nicht leicht zusammenzustellen; 3) erfordert das musikalische Studium, wie die komplizirte scenische Vorbereitung einer Oper, eine unverhältnißmäßig größere Anzahl gemeinschaftlicher Proben.

Es ist somit bei der gegenwärtigen Konstituirung des kaiserlichen Hofoperntheaters ein Fehler begangen worden, welchen man vermieden hätte, wenn die sehr wohl erwogenen Statuten der Pariser großen Oper zum Muster genommen worden wären. Die üblen Folgen hiervon, schon für die Geschäftsführung allein, habe ich bereits, wie sie aller Welt in die Augen springen und von jedem Mitgliede dieses Theaters gekannt sind, vorgeführt. Welcher unselige Einfluß auf den öffentlichen Kunstgeschmack hiervon aber wiederum ausgeht, werde ich noch genauer kennzeichnen, wenn ich zuvor die Vortheile einer starken Reduktion der Vorstellungen des Operntheaters, mit Festhaltung der von Kaiser Joseph II. gestellten Grundaufgabe,

auf Veredelung des öffentlichen Kunstgeschmackes zu wirken, näher bezeichnet habe.

Ich kann hierzu nicht besser gelangen, als durch eine nähere Prüfung der Forderung, welche eben jene den kaiserlichen Theatern von ihrem erhabenen Gründer gestellte Hauptaufgabe enthält.

„Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmackes der Nation beitragen."

Für die praktische Anwendung würde dieser Satz vielleicht noch bestimmter so formulirt werden müssen: — es solle durch Veredelung des Geschmackes auf die Hebung der Sitten der Nation gewirkt werden. Denn offenbar kann die Kunst nur durch das Medium der Geschmacksbildung auf die Sittlichkeit wirken, nicht unmittelbar. Die Einwirkung theatralischer Leistungen auf den Geschmack des Publikums haben wir daher zuerst und fast einzig in das Auge zu fassen; denn, daß ein Operntheater, namentlich bei seiner bisherigen Wirksamkeit, in einen günstigen unmittelbaren Bezug zur öffentlichen Sittlichkeit zu bringen wäre, möchte an sich schon manchem ernsten Volksfreunde mehr als problematisch erscheinen. Gestehen wir sogar alsbald ein, daß die Oper ihrem Ursprunge, wie ihrem ganzen Charakter nach, ein wirklich bedenkliches Kunstgenre ist, und daß bei seiner Pflege und Weiterbildung gar nicht genug darauf Bedacht genommen werden kann, diesen bedenklichen Charakter zu verwischen, und die in ihm enthaltenen guten und schönen Anlagen dagegen mit ganz besonderer Energie zu entwickeln.

Um mich für dießmal in keine schwierigen Erörterungen über diesen, Vielen zwar noch höchst unklaren Gegenstand zu verlieren, bezeichne ich, der praktischen Tendenz meiner Vorschläge gemäß, als das nächste einzige Mittel zur Erreichung des zuletzt dargelegten Zweckes gute Aufführungen.

Das Publikum hält sich, und mit Recht, nur an die Aufführung, an den theatralischen Vorgang, der unmittelbar zu seinem Gefühle spricht, und nur durch die Art und Weise, wie durch die Aufführung

zu ihm gesprochen wird, versteht es, was zu ihm gesprochen wird. Das Publikum kennt weder die Dichtkunst, noch die Musik, sondern die theatralische Vorstellung, und was Dichter und Musiker wollen, erfährt es nur durch das Medium der unmittelbar von ihm erfaßten Darstellung. Diese muß daher deutlich und verständlich sein: jede Unklarheit setzt das Publikum in Verwirrung, und diese Verwirrung ist der Grund all' der unfreien und schiefen Geschmacksrichtungen, die wir im Urtheile des Publikums antreffen. Von einer Bildung des Geschmackes kann daher gar nicht die Rede sein, ehe nicht Das, woran der Geschmack sich zu üben und worüber er sich zu entscheiden hat, klar und faßlich vorgeführt ist. Das höchste Problem der Oper liegt jedenfalls in der zu erzielenden Übereinstimmung ihrer dramatischen und ihrer musikalischen Tendenz; wird diese nirgends nur eigentlich klar, so ist das Ganze, gerade der Anhäufung der angewandten Kunstmittel wegen, ein sinnloses Chaos der allerverwirrendsten Art: denn eben daran, daß auch die Musik als solche in der Oper nicht rein wirken kann, sobald die Aktion des Drama's ganz unklar bleibt, erweist es sich, daß die einzige künstlerische Wirksamkeit dieses Kunstgenre's nur in der Übereinstimmung beider zu sichern sei; und diese Übereinstimmung ist daher als der Styl der Oper festzustellen.

Bestimmen wir daher, daß das Operntheater ein Kunstinstitut sein soll, welches zur Veredelung des öffentlichen Geschmackes, durch unausgesetzt gute und korrekte Aufführungen musikalisch-dramatischer Werke beizutragen hat. Da hierzu, dem sehr komplizirten Charakter solcher Aufführungen angemessen, mehr Vorbereitungen und Zeitaufwand gehören, als zu den Aufführungen des rezitirenden Drama's, so soll die Zahl der Vorstellungen des kaiserlichen Hofopern-theaters auf die Hälfte der bisherigen zurückgeführt

werden, und es soll selbst von diesen ein Theil nur der Oper, der andere dagegen dem Ballet zufallen.

Natürlich müßte durch Statuten nun dafür gesorgt sein, daß der wahre Zweck dieser Reduktion auch erfüllt werde. Läugnen wir nicht, daß die bloße gegebene Möglichkeit stets nur vorzüglicher Aufführungen noch nicht die Gewährleistung dafür enthält. Allerdings ist es schon wichtig, jeder Zeit an der mit goldenen Lettern dem Theater einzugrabenden obersten Weisung Kaiser Joseph's II. gegen zuwiderlaufende Anforderungen einen schützenden Anhalt zu haben; dennoch müßten auch sonst in der Verfassung des Theaters geeignete Garantieen gegeben sein. Daß dieß nicht bloß befehlende oder verbietende Statuten sein könnten, ist ersichtlich; denn es handelt sich hier um künstlerischen Sinn und Geschmack, die sich nun einmal nicht durch Befehle erzwingen lassen. Wohl aber giebt es Veranstaltungen zum Appell an die Gewissenhaftigkeit, zum Anspornen des Ehrgeizes, und diese sind einfach in dem Verhältniß der bestellten künstlerischen Beamten zu einander zu begründen.

Es ist auffallend, wie wenig in diesem Sinne bei der Konstituirung ähnlicher Theater in Deutschland zweckmäßig verfahren worden ist. Die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters ist hier eigentlich dem sogenannten Kapellmeister zugetheilt, d. h. demjenigen angestellten Musiker, welcher schließlich die musikalische Ausführung des Orchesters leitet, und die Begleitung desselben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinstimmung zu halten hat. Das Publikum hat sich allerdings längst entwöhnt, für unrichtige Besetzung der Partieen, sowie für die inkorrekten Leistungen der Sänger, den Kapellmeister verantwortlich zu machen; und dieser hat sich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber sich als völlig einflußlos zu betrachten und seine Macht über ihn einzig auf das Einhelfen zu beschränken. — Zum Unglück werden die deutschen Kapellmeister nur

aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen haben, somit Partitur lesen, etwas Klavier spielen und dem Orchester den Takt schlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Instituten, Gesangsakademieen und Musikvereinen vortreffliche Dienste zu leisten im Stande sind, — von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt diese Richtung den deutschen Musikern liegt, erweist sich einfach aus ihrer so auffallenden Unfähigkeit zur dramatischen Komposition, und zeigt sich in dem üblen Vorurtheile, welches man gemeinhin gegen sogenannte Kapellmeisteropern hat. Daß nun aber gerade diesen Musikern die ganze musikalische Leitung eines Operninstitutes einzig und allein übergeben ist, wie in Deutschland es besteht, ist kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens. Während dagegen der französische Musiker, bei übrigens gern zugestandener weniger gründlichen Kenntniß der spezifischen Musik, anerkannt mehr Sinn und Geschick für die dramatische Musik hat, ist man aber gerade in Frankreich darauf gekommen, die dem deutschen Kapellmeister allein überlassenen Funktionen zu theilen, und zwei unterschiedenen Personen zu übergeben. Ein besonders hierzu geeigneter und ausgewählter Gesangsdirigent (chef du chant) studirt den Sängern ihre Partieen ein: er ist für ihre richtige Auffassung, ihre reine Intonation, gute Aussprache und Deklamation, sowie überhaupt für ihre entsprechende und korrekte Vortragsweise, in der Art verantwortlich, daß er eine ernste Aufsicht über ihre Studien auszuüben befugt ist. Diese Anstellung gilt in der Pariser großen Oper so ehrenvoll, daß ich seiner Zeit den bereits durch seine besten Werke berühmt gewordenen Halévy damit bekleidet antraf. Sein besonderes Verdienst, somit aber auch sein besonderer Ehrgeiz beruht in der von ihm geleiteten fehlerlosen Einübung und Wiedergebung der Gesangspartieen: zu den von ihm am Klaviere abgehaltenen Gesangsproben, stellt sich der Orchesterdirigent (chef d'orchestre),

sowie endlich der Regisseur ein; hier wird im Verein nach jeder Seite hin das darzustellende Werk besprochen, nöthige Änderungen oder Aneignungen festgesetzt, das Tempo geregelt, und dem technischen Plane nach die ganze Aufführung vorausgeordnet, bis dann die Leitung der Proben an den Regisseur, zur genauen Einübung der scenischen Darstellung und ihrer dramatischen Situationen übergeht, in deren entsprechendste Wiedergebung dieser Regisseur nunmehr sein Verdienst und seinen Ehrgeiz setzt. Während der Gesangsdirigent auch diese Proben stets in seinem Sinne überwacht, und z. B. das Recht ausübt, den Gang der scenischen Proben durch eingeschobene Gesangsproben zur Verbesserung eingeschlichener Fehler im Gesange zu unterbrechen, findet nun auch der Orchesterdirigent, welcher diesen Proben ebenfalls mit der Partitur beiwohnt, volle Gelegenheit mit dem dramatischen und scenischen Charakter der Oper, bis in die feinsten Nüancen hin, sich bekannt zu machen, und seine Partitur sich in dem Sinne anzueignen, daß sie zunächst nichts Anderes als eine getreue Wiedergabe des dramatischen Vorganges, in stetem Bezuge zu diesem, sein soll. Mit diesen Kenntnissen ausgestattet, studirt er nun zunächst wiederum seinem Orchester die Musik ein; er gewinnt hierbei volle Gelegenheit, seine besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten rein als Musiker zu bewähren, ist nun aber auch einzig in den Stand gesetzt, dieß im Sinne einer wirklichen dramatischen Aufführung zu vollbringen.

Unverkennbar verdankt dieser Institution die große Oper zu Paris die große Korrektheit und Vorzüglichkeit ihrer Aufführungen, durch welche selbst Werke von sehr zweifelhaftem Werthe, einfach weil sie die Grundlage einer ganz für sich redenden, fesselnden dramatisch-musikalischen Vorstellung abgeben, zu einer anscheinenden Bedeutung gelangen. Dieser Erfolg ergiebt sich aus einem zweckmäßig geregelten Zusammenwirken zweckmäßig getheilter Funktionen.

Hiergegen protestirt zwar der deutsche Kapellmeister: abgesehen von dem Schaden, der ihm hierdurch für seine Autorität entstünde, glaubt er die nöthige Einheit der Auffassung, somit die Möglichkeit, für das Gelingen des Ganzen schließlich persönlich haften zu können, in Frage gestellt. Sehr richtig müßte auch die vorzüglichste Leistung in diesem Fache von Demjenigen ausgehen, der alle Kenntnisse und Fähigkeiten des Gesangsdirektors, des Regisseurs und des Orchesterdirigenten in sich vereinigte: da aber der hierfür gleichmäßig Befähigte und Gebildete nur außerordentlich selten anzutreffen sein dürfte, so treten eben für ein Institut, welches nicht auf kontinuirlichen Besitz von Genie's rechnen darf, Institutionen ein, um die Wirksamkeit eines solchen möglichst zu ersetzen. Wo diese nun fehlen, ereignet sich aber, was bei allen deutschen Operntheatern sich zuträgt, und wovon der Hergang einfach folgender ist. Der absolute Musiker, genannt Kapellmeister, der zwar an jedem Theater (namentlich wenn er bereits recht lange dort ist) als Genie angesehen, und deshalb auch gewöhnlich „unser genialer" N. N. genannt wird, nur aber von der dramatischen Gesangsaufgabe der Sänger nichts versteht, spielt in den Klavierproben diesen ihre Noten so lange vor, bis sie sie treffen und endlich auswendig lernen; er findet daher meistens, daß diese sehr untergeordnete Leistung ebenso gut auch einem gewöhnlichen Korrepetitor zufallen könnte, weshalb denn auch wirklich ganz untergeordnete Musiker oft hierfür bestellt werden. Sind die Sänger so weit, so hält nun der Regisseur, der wiederum gar nichts von der Musik weiß, eine oder zwei Arrangirproben, für welche er keine andere Anleitung als das Textbuch hat; seine Thätigkeit ist ganz untergeordneter Art, und bezieht sich meist nur auf das Kommen und Gehen der Aktoren und des Chores, welchem letzteren er besonders, nach stehender Opernkonvention, seine beliebten unfehlbaren Stellungen anweist, was so klar und einfach befunden wird, daß man den Regisseur sich zuweilen auch ganz erspart und mit einem sogenannten Inspizienten hierfür ebenso gut auskommt. Die Funktionen des

Regisseurs sind daher vom Kapellmeister dermaßen verachtet, daß er von ihnen rein gar keine Notiz nimmt, sondern die durch dessen Anordnungen herbeigeführten Unterbrechungen geradesweges als eigentlich unstatthafte Störungen der sogenannten Orchesterproben ansieht; denn darein, daß das Orchester ordentlich zusammenspielt, setzt schließlich der Kapellmeister seinen eigentlichen und einzigen Ehrgeiz, wobei er die Vorgänge der Scene meistens erst während der abendlichen Aufführung, wenn er beim Einhelfen der Sänger von der Partitur aufblickt, wie in blitzartiger Beleuchtung gewahr wird.

Dieß ist bei deutschen Theatern der normale Hergang bei Opernproben, und hieraus schließe man auf den Charakter der so vorbereiteten Aufführung einer Oper, deren Wirkung auf den Erfolg eines sachverständigen Studiums, wie es durch die Pariser Institutionen gewährleistet wird, berechnet war. Es liegt auf der Hand, daß selbst der rein musikalische Theil dem Kapellmeister, der von dem Zusammenhange der Musik mit der Scene nichts weiß, sehr häufig ganz unverständlich bleiben muß, wofür die oft unbegreiflichen Irrungen im Tempo allein schon lautes Zeugniß ablegen.

Sollte der hier aufgedeckte fundamentale Fehler in der Organisation aller deutschen Operntheater erkannt, und mit besonderem Hinblick auf die Zukunft des kaiserlichen Hofoperntheaters eine Verbesserung unerläßlich nöthig befunden werden, so wäre hierzu einfach die Annahme der bezeichneten Pariser Institutionen vorzuschlagen. Die bisherigen „Kapellmeister", deren Name schon gegenwärtig und bei einem Theater sinnlos ist, und deren für nöthig erachtete Pluralität bereits Zeugniß von der zwecklosen Überarbeit an diesem Theater giebt, würden in Zukunft verschwinden: für sie würden ein Gesangsdirektor und ein Orchesterdirektor, jeder mit einem Substituten, bestellt werden; der Anstellung eines Regisseurs, oder Bühnendirigenten, würde aber eine bisher gänzlich aus

der Acht gelassene Sorgfalt zu widmen sein, so daß in ihm ein Mann bestellt wird, welcher den beiden anderen Dirigenten gleichberechtigt zur Seite stehen, und in dieser Stellung, in der oben angegebenen Weise, gemeinschaftlich mit ihnen wirken kann.

Den Erfolg ihrer gemeinschaftlichen Leistungen dahin zu prüfen, ob er der dem Theater gestellten hohen Anforderung in dem näher ausgeführten Sinne entspreche, wäre dann die Aufgabe des eigentlichen Direktors; dieser würde die Gelegenheit hierzu in einem genauen Verfolge der Aufführungen selbst nehmen, und, da ihm hierfür ein erfahrenes, sachkennerisches Urtheil zu eigen sein muß, so wäre für diese wichtige Stellung stets ein Mann zu wählen, der etwa eine der drei Hauptfunktionen der eigentlichen Operndirigenten bereits der Art verwaltet hat, daß er hierbei bewiesen, daß ihm auch die Funktionen der anderen Dirigenten, dem Prinzipe und der Wesenheit nach, geläufig geworden sind, — somit ein Mann von wirklicher praktischer Kunsterfahrung und gebildetem Geschmack. Die Wahl des Direktors könnte mit um so größerer Freiheit, nur unter Berücksichtigung der soeben genannten artistischen Qualitäten, bewerkstelligt werden, als, in Folge der vorgeschlagenen Reduktion der Vorstellungen, nothwendig auch die eigentliche Geschäftsführung sich der Art vereinfacht, daß der Entscheidung des Direktors meistens nur Maaßregeln vorbehalten bleiben, deren Vorbereitung sehr leicht von einem wirklichen praktischen Geschäftsführer, an welchen artistische Anforderungen nicht zu stellen sind, besorgt werden kann.

Der Ausführung weiterer Details für meine Organisationsvorschläge mich enthaltend, glaube ich mit der Bezeichnung der hier für die artistische Leitung des Operntheaters berechneten einfachen Institutionen zugleich auch die einzig mögliche Gewährleistung für die Ausführung der in Kaiser Joseph's II. Grundsatz enthaltenen Forderungen an die Wirksamkeit des Theaters festgestellt zu haben, da weitere spezifische Maximen hierfür unnöthig sind, sobald für ihre Befolgung nicht gesorgt werden kann: diese muß aber immer dem

Geschmacke und dem Gewissen der bestellten Sachverständigen überlassen bleiben; nur aber ein hierauf bezügliches zweckmäßig geordnetes allgemeines Verhalten der Funktionäre zu einander kann hierfür in das Auge gefaßt werden.

Um jedoch meine Darstellung, und die daran sich knüpfenden Vorschläge nicht unvollständig abzuschließen, habe ich sogleich noch auf Einwände zu entgegnen, die um so leichter voraus zu sehen sind, als das Theater, und namentlich das Operntheater, gewöhnlich nur den Vorstellungen der gemeinen Routine offen liegt, nach welcher man in ihm vor Allem nur eine halbgewerbliche Unterhaltungsanstalt ersieht. Es könnte zunächst nämlich gefragt werden, wie der durch die Reduktion der Vorstellungsabende entstehende Ausfall an Kasseneinnahmen gedeckt werden sollte?

Meiner Meinung nach würde für das finanzielle Interesse der Verwaltung dieser Ausfall zuerst durch die Unterstützung der bei weitem geräumigeren Lokalität des zukünftigen neuen Opernhauses beträchtlich gemindert werden. Der vermuthlich nahe an die doppelte Zuschauerzahl fassende Saal würde bei jeder der nun seltener gewordenen Aufführungen vollständiger besetzt sein, als der bisherige kleinere Saal bei täglichen Vorstellungen. Jedenfalls hebt aber auch die vorgeschlagene Reduktion der Vorstellungen die Nöthigung zur Unterhaltung eines doppelten Opernpersonales, wie es zur Bestreitung der bisherigen täglichen Repertoirbedürfnisse erforderlich befunden wurde, auf. Wie für die Vorzüglichkeit der Aufführungen durch Zeitgewinn gesorgt wird, kann für ganz denselben Zweck zugleich durch Vereinfachung der Verwaltungskosten auch Gelderspariß herbeigeführt werden. Sollte jedoch die Deckung des Ausfalles auf diesem Wege sich nicht vollständig ergeben, so wäre zu beherzigen, daß ja eben hier der Fall einträte, in welchem die reiche, der Munificenz Sr. Majestät des Kaisers verdankte Subvention, eine der Würde des Institutes entsprechende Verwendung erst fände. Diese Subvention kann ja nur den Sinn haben, zum Zwecke der Aufrechthaltung einer höheren Tendenz dieses Theaters,

der industriellen Tendenz der gewöhnlichen Theaterunternehmungen gegenüber, angewendet zu werden: es darf daher von den Sachverständigen nur zu erörtern sein, durch welche, an sich kostspielige, und dem industriellen Unternehmen unergreifbare Maaßregel, jener Zweck zu erreichen sei, und in dem besprochenen Falle liegt eben ersichtlich vor, daß die, zur Versicherung stets vorzüglicher Aufführungen nöthige Zeit es ist, zu deren Vergütung besondere, dem nicht subventionirten Theater unerschwingbare, Opfer bestritten werden müssen. Daß bisher die oft sehr reichliche Subvention der fürstlichen Hoftheater, nach ihrer gewöhnlichen Verwendung für kostbare Ausstattung an sich schlechter Aufführungen, für enorme Gehalte einzelner Sänger, welche ganz ebenso gut für die Hälfte ihres Gehaltes singen würden, sowie für Unterhaltung vieler unnützer, die Direktionsverlegenheiten nur noch durch bureaukratische Umständlichkeit vermehrender Beamten, der theatralischen Kunst dagegen förderlich gewesen sein soll, müßte erst nachgewiesen werden.

Ein anderer Einwand würde aber vielleicht aus der Ansicht entstehen, daß die kaiserliche Subvention es eben dem Operntheater ermöglichen soll, alle Abende zu spielen, weil — dießmal nicht vom künstlerischen, sondern vom gesellschaftlichen Gesichtspunkte aus betrachtet — diese allabendlichen Unterhaltungen eine Nothwendigkeit für die Sozietät einer so großen und volkreichen Hauptstadt, wie Wien, geworden seien. — Es wäre gewiß vergebene Mühe, hiergegen einzig vom Standpunkte der Reinheit und Würde der Kunst aus remonstriren zu wollen; denn dieß eben ist ja eines der üblen Ergebnisse der bisherigen Wirksamkeit, namentlich der Operntheater, daß ihre Leistungen als eine Mischart von Kunstgenuß und oberflächlicher Vergnügung, keine Beachtung als wirkliche Kunstleistungen gefunden haben. Ich muß daher darauf denken, meinen Gegnern für die ausfallenden Opernabende Ersatz zu bieten, und schlage ihnen dafür — nicht etwa Gesangsakademieen, oder Orchesterkonzerte, sondern gerade Dasjenige, was sie eigentlich am meisten in das Theater

zieht, nämlich — italienische Oper vor. Durch diese Abfindung würde zugleich eine immerhin bedenkliche Last dem nach meinen Vorschlägen konstituirten Hofoperntheater auf eine recht schickliche Weise abgenommen. Ich glaube nämlich, wir brauchen die italienische Oper nicht. Ist auch der Vorrath guter musikalisch-dramatischer Werke keineswegs groß, und würde daher auch die zukünftige Direktion des Theaters genöthigt sein, manche Oper ausländischer Komponisten (wie ich aber hoffe, dann in tadellosen Übersetzungen) zu geben, so würde dieß dort fast einzig aus dem Repertoir der französischen, und zwar der sogenannten großen Oper sein können, weil diese der deutschen Richtung und namentlich der Spezialität des deutschen Gesangstalentes ungleich näher liegt, als besonders die moderne italienische Oper. Seien wir deshalb keineswegs unempfindlich gegen die verlockende Klangschönheit des italienischen Gesanges; erkennen wir namentlich auch die natürliche Fülle der italienischen Gesangsorgane an, und seien wir gerecht gegen den Fleiß, welchen die italienischen Sänger auf deren Ausbildung, gegen den Eifer und die Genauigkeit, welche sie auf die Einübung ihrer Gesangspartieen, auf die Übereinstimmung im Gesangsensemble verwenden: nur gestehen wir zu, daß, besonders auch mit dem Hinwegfall der Unterstützung der über Alles klangvollen italienischen Sprache, alle diese der Wirkung der italienischen Opernmusik förderlichen Eigenschaften verloren gehen, sobald diese von deutschen Sängern und in deutscher Sprache ausgeführt wird.

Schon im Sinne des guten Geschmackes muß daher den Freunden der italienischen Oper höchlich empfohlen werden, die Werke derselben sich lediglich durch italienische Sänger und in italienischer Sprache vorführen zu lassen. Für die ihnen hierdurch gebotene jedenfalls reinere Freude an diesem Genre, würden sie sich uns nun dadurch erkenntlich erweisen, daß die italienischen Virtuosen 1) aus dem deutschen Operntheater entfernt bleiben, und 2) auf ihre, der italienischen Opernfreunde Kosten, in Wien bewirthet werden. —

Ich scheue mich, weil ich leicht als chimärischer Phantast erscheinen könnte, so sehr, Vorschläge ganz aus eigener Erfahrung zu thun, daß es mir lieb ist, auch für diesen Wunsch das lang bewährte Beispiel anderer Orte anführen zu können, und auch in diesem Bezug mich auf die Pariser Einrichtung berufen zu dürfen, nach welcher die französische große Oper außerordentlich reichlich, die italienische aber gar nicht dotirt ist, — worin man gewiß keine nationale Einseitigkeit zu erkennen hat, sondern einfach eine praktische Gerechtigkeit, da es sich gefunden, daß die italienische Oper dermaßen der Liebling der hohen und reichen Gesellschaft ist, daß jeder Impresario, einfach auf dem Wege der Spekulation auf diese Liebhaberei, stets die besten Geschäfte macht, und deshalb gar keiner Subvention bedarf. Die Gründe dieser andauernden, und für uns z. B. eben nicht sehr ermuthigenden Erscheinung zu beleuchten, würde hier zu weit führen; es sei deshalb nur das Phänomen selbst eben konstatirt, und darauf hingewiesen, daß nicht nur in Paris und London, sondern selbst auch hier in Wien Theaterdirektoren nicht besser spekuliren zu können glauben, als durch Anwerbung und Vorführung italienischer Truppen, wie das Erscheinen einer solchen für nächstes Frühjahr schon verheißungsvoll von einem Wiener Vorstadttheater angekündigt ist.

Während es daher durchaus unnöthig erscheint, eine italienische Oper auch für Wien besonders zu subventioniren, dagegen es billig und unerläßlich dünken muß, die ganze Kraft der Subvention auf ein Institut zu konzentriren, welchem eine höhere und höchste Aufgabe im Sinne des erhabenen Gründers desselben gestellt bleibt, und welches, in Folge bisheriger Vernachlässigung dieser Aufgabe, seinem der Masse unkenntlich gewordenen, somit von keiner Seite unterstützten Ziele mit besonderer Anstrengung sich zu nähern hat, — wäre demungeachtet eine zweckmäßige Fürsorge für die italienische Oper im Sinne einer verständigen Berücksichtigung der Interessen aller Theile des Publikums der großen Residenzstadt dadurch zu erweisen, daß die Konzession eines der unabhängigen Theater Wiens,

dessen Lage und Konstruktion sich hierzu eignet, in Zukunft an den betreffenden Unternehmer nur unter der Bedingung, eine gute italienische Oper zu halten, vergeben würde. Es brauchte dieß vielleicht nur für die Dauer derjenigen Saison ausbedungen zu werden, welche für den Besuch der italienischen Oper als die günstigste sich erweist; abwechselnd mit der italienischen Truppe könnte dann vielleicht eine französische Gesellschaft für die leichtere französische Spiel-Oper in dem gleichen Theater auftreten; und da man nicht füglich Verpflichtungen auferlegen kann, ohne selbst verbindlich sich zu erweisen, so dürfte dem Direktor dieses Theaters eine gewisse mäßige Summe, von der Subvention des Hofoperntheaters abgezogen, als verpflichtendes Pfand zugewiesen werden. — Auf diese Weise wäre jedenfalls sehr zweckmäßig für das Publikum, wie für die Kunst selbst gesorgt. Diejenigen Operngenre's, welche von deutschen Sängern nur entstellt, und nie entsprechend wiedergegeben werden können, würden den Künstlern des Hofoperntheaters abgenommen sein, und ihnen hierdurch die Aufgabe, zur Aneignung und Ausbildung eines wirklichen Kunststyles für das ihnen allein entsprechende Genre zu gelangen, wesentlich erleichtert, ja einzig ermöglicht werden. Demjenigen Theile des Publikums aber, welcher die italienische oder die französische leichte Spiel-Oper vorzüglich liebt, werden diese Genre's in der einzig ihnen entsprechenden und sie wirklich repräsentirenden Weise vorgeführt, so daß auch nach dieser abliegenderen Seite hin mindestens die Korrektheit des Geschmackes gewahrt wird. Von der Neigung dieses Theiles des Publikums für diese Genre's hängt es aber ab, ob ihre Vorführungen Bestehen haben; das höhere Kunstinteresse, welches wir im Sinne der edlen Maxime Kaiser Joseph's II. verfolgen, kennt keine weiteren und besonderen Verpflichtungen nach dieser Seite hin.

Das Ballet wäre nach meinem Vorschlage dem Hofoperntheater vollständig erhalten. — Einerseits muß dem Geschmacke des

Publikums einer modernen großen Hauptstadt willig das Zugeständniß gemacht werden, im Theater neben der ernsteren und anregenden, auch die gefällige und angenehm zerstreuende Unterhaltung zu finden: dieser Neigung verdanken wir ja zu allernächst das Bestehen und die Unterstützung des Theaters. Demnach habe ich bei meinen Reformvorschlägen nicht eigentlich gegen diese Tendenz, sondern einzig dafür Bedacht genommen, daß ihr auf eine Geschmack bildende Weise entsprochen werde. Ich habe das Unvollkommene, Inkorrekte, Unentsprechende, somit Verwirrende und Geschmackverderbliche in den Leistungen des Operntheaters, sowie die Ursachen hiervon aufgedeckt und auf Abhilfe dafür hingewiesen, das Genre der Kunstleistungen, ihrem inneren ästhetischen Gehalte nach, aber ganz unberührt gelassen, da meine Untersuchung dießmal nicht der dramatischen oder musikalischen Litteratur, sondern einzig der theatralischen Kunst, dem scenischen Darstellungsmomente galt. Bloß, ob Das, was man giebt, gut oder schlecht gegeben wird, habe ich in Betracht gezogen und glaube daran sehr weislich gethan zu haben, selbst auch der innerlich ersehnten Veredelung jener Litteraturzweige dadurch am förderlichsten gewesen zu sein, daß ich allen Accent nur auf die Darstellungsweise lege, sowohl weil ich hiermit nur allgemein Verständliches berühre, als auch, weil ich mir bewußt bin, auf diesem Wege, der Versicherung korrekter und stylvoller Aufführungen, ganz von selbst und einzig erfolgreich der Veredelung der dramatisch-musikalischen Produktion selbst vorzuarbeiten. In diesem Sinne, das heißt nur die Darstellungsweise des Vorgeführten kritisirend, kann ich dem Ballet um so weniger feindselig entgegentreten, als ich vielmehr seine Aufführungen, namentlich auch hier im Operntheater, für Korrektheit, Sicherheit, Präzision und Lebhaftigkeit, den Aufführungen der Oper geradezu als Muster vorhalten muß. Gewiß ist die, jeder dramatischen Aufführung gestellte Aufgabe, dem Ballet leichter zu erreichen, weil sie unverkennbar tiefer steht als die der Oper: hierfür ist schon der Umstand, daß alle Anordnung

von einem einzigen artistischen Dirigenten, dem Balletmeister, auszugehen hat, von entscheidender Gunst. Dem entsprechend ist Alles in Harmonie, Zweck und Mittel decken sich vollkommen, und gute Balletaufführungen, wie wir sie hier am Hofoperntheater sehen können, lassen uns nie im Unklaren über den Charakter des vorgeführten Kunstwerkes; man hat sich einzig darüber zu entscheiden, ob man für diese Art anmuthig unterhaltender Zerstreuung bei Laune ist, oder ob unsere Stimmung einen tieferen Gehalt und eine mannigfaltigere Form verlange, für welchen Fall wir uns dann allerdings nicht am rechten Platze erkennen müßten. —

Ich fühle mich jetzt mit dem Bewußtsein, mich so human über das Ballet ausgesprochen zu haben, und nachdem ich dessen fortgesetzte Vereinigung mit der Oper vorschläglich gern angenommen habe, auf der heiteren Höhe, mit einiger Aussicht auf Erfolg und gute Aufnahme meiner Reformplane von einem sehr wichtigen Theile meiner gewünschten Leser mich zu trennen. In Wahrheit darf ich mich rühmen, durchaus nur praktisch ausführbare Reformen, keineswegs aber einen Umsturz in Vorschlag gebracht zu haben, daher mit den Tendenzen des neuen Oesterreichs und seiner erleuchteten Regierung mich auf ganz gleichem Boden zu wissen. Ich vermeide daher auch sorgfältig, auf die von mir innerlichst veranschlagten ferneren Erfolge der proponirten einfachen Verwaltungs-Verbesserungen hinzudeuten, weil ich damit gewiß Vielen zu kühn und utopistisch erscheinen könnte, und begnüge mich dagegen, bei meinen rein praktischen Vorschlägen es bewenden zu lassen.

Während ich mich demnach enthalte, ein Gemälde der von mir verhofften bedeutungsvollen, und dem besten Streben des deutschen Geistes angemessenen Erfolge für die musikalisch-dramatische Kunst selbst, wie sie meiner Meinung nach aus einer gründlichen Verbesserung der Wiener Operntheater-Verhältnisse hervorgehen würden, zu entwerfen, kann ich mir es jedoch nicht versagen, dagegen schließlich

ein Streiflicht auf den thatsächlichen Erfolg des von mir gerügten fehlerhaften Verwaltungswesens der hiesigen Oper zu werfen.

Es wäre nämlich denkbar, vielleicht ist es sogar voraussichtlich, daß man auf Alles, was ich vorbrachte, einfach erwiderte: „Was Du willst, wollen wir Alles gar nicht; wir wollen einem Operntheater gar keine andere Wirksamkeit zugetheilt wissen, als die gegenwärtig von ihm erfüllte; wir empfinden gar keinen Mangel; das Durcheinander seiner Leistungen ist uns ganz recht; gutes oder schlechtes Geschäft hängt dabei lediglich von Zufällen ab, die jetzt einmal ungünstig, ein anderes Mal günstig sein können: im Ganzen aber finden wir uns ganz nach Bequemlichkeit dabei, und jedenfalls werden prinzipielle Reformen nichts nützen."

In Wahrheit bin ich selbst auch der Meinung, daß es, bei der Stellung, die ihm in unseren sozialen Verhältnissen angewiesen bleibt, mit dem Theater überhaupt eine mißliche Sache ist, und daß es für einen Menschen, der etwas Ernstes vor hat, im Grunde besser ist, sich gar nicht damit zu befassen. Was dann nun speziell das Wiener Hofoperntheater betrifft, so ist auch wirklich gar nicht in Abrede zu stellen, daß ihm zu Zeiten schon günstige Umstände zu Statten gekommen sind, welche da, wo man gar nichts von seinen Leistungen mehr erwarten konnte, plötzlich wieder hoffnungsreiche Erscheinungen zu Tage förderten. So war es der Fall, als ein kunstgebildeter deutscher Musiker, Herr Eckert, eine kurze Zeit zur Direktion berufen war, und eifrig benützte günstige Umstände es fügten, daß ihm eine Anzahl ganz vorzüglicher Sänger in der Blüthe ihrer Kraft zur Verwendung gestellt waren, durch deren geeignetes Zusammenwirken er für Wien Epoche machende Aufführungen zu Stande brachte. Wie schnell sich dieß Alles wieder verloren hat, ist leider aber auch ersichtlich, und daraus erkennbar, wie wenig für die Dauer eines komplizirten Institutes das *bloße Glück* hilft. — Wie trefflich dagegen *zweckmäßige Institutionen* selbst gegen die Ungunst des

Glückes Gewähr leisten, kann man mit einiger Besonnenheit aus dem Bestande der großen Oper in Paris entnehmen. Die artistische Tendenz dieses Theaters ist längere Zeit durch die Einmischung der frivolsten Interessen seiner tonangebenden Besucher schmachvoll entstellt worden: ihm fehlt eben als leitender Grundsatz die schöne Tendenz Kaiser Joseph's II.! Nichtsdestoweniger geben seine ihm verbliebenen praktischen Institutionen, während sie den seichtesten Werken eine über ihren Werth selbst täuschende Aufführung sichern, jeder Zeit Demjenigen, der in ernster, edler Absicht mit diesem Theater sich befassen wollte, den sofort wirksamen Anhalt, um für seine Absicht die entsprechende Ausführung zu erreichen; und wenn die französische Oper jetzt unfruchtbar für edle Produktion ist, so ist dieß nur, weil keine Produzenten von edler Tendenz sich vorfinden. Es ist die Hervorbringung schöpferischer Künstler von dieser Tendenz immerhin eine seltene Gunst der Zeiten. Sie könnte nun aber bei uns eintreten; ein musikalisch-dramatischer Autor von edlem, ernstem Streben, könnte dem Operntheater seine Absichten zur Verwirklichung übergeben wollen: nirgends fände er da einen nur möglichen Anhalt; man würde ihn mit Ängstlichkeit von sich fern zu halten suchen, ihn willig der Verhöhnung aussetzen, oder mit schmachvoller Bescheidenheit eingestehen, daß man weder Zeit noch Mittel zur Befriedigung seiner Ansprüche zur Verfügung habe. Dagegen mußte es unter dem Gesetze der Verlegenheit, des einzigen wahren Direktors des jetzigen Operntheaters — dieser Verlegenheit, welche allen Sinn selbst für die Ehre verwirrt —, dahin kommen, daß Wien, welches einst Paris seinen Gluck sandte, zu Zeiten mit allem im In- und Auslande abgesetzten Opernunrath in der Art sich behilft, daß französische Gäste, welche in der Heimath der von ihnen so hochgestellten deutschen Musik durch die hier erwarteten edlen Kunstgenüsse für die heutige Seichtigkeit der Pariser dramatisch-musikalischen Leistungen sich zu entschädigen hoffen, erstaunt sind, in der unmittelbaren Umgebung Gluck's,

Mozart's und Beethoven's gerade die leersten Produkte der gemeinsten Pariser Routine wiederum anzutreffen.

Sollte die eigenthümliche Schmach, die dadurch, daß das erste lyrische Theater Deutschlands, welches der Ausgangspunkt edelster deutscher Kunstproduktion sein sollte, auf diese Weise sich behelfen muß, vom Wiener Publikum nicht empfunden werden, so kann man doch sicher sein, daß sie von den Künstlern des Theaters, von den Musikern und Dirigenten derselben, desto empfindlicher gefühlt wird. Wie ohne Pflege des Ehrgefühles im Kunstkörper selbst aber künstlerische Zwecke, welche nur einigermaßen als Vorwand für den von einem so reich subventionirten Theater gemachten Aufwand dienen können, erreicht werden sollen, muß jedem Nachdenkenden ein Räthsel bleiben. Die Verantwortung für solchen Misbrauch werden sehr gewiß die hohen Verwalter der kaiserlichen Subvention nicht übernehmen wollen, weshalb, wenn eine gründliche Reform nicht beliebt werden dürfte, jedenfalls rathsam wäre, dem Operntheater jede Subvention ganz zu entziehen. Was Wien auf dem Wege des höheren Ortes nicht subventionirten, rein spekulativen Verkehres mit einem phantasievoll gemüthlichen und lebenslustigen Publikum, ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raymundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards.

Dieß Alles, wie ich sagte, wird von den eigentlichen künstlerischen Mitgliedern des Hofoperntheaters mit Scham empfunden, und die

Entmuthigung und Niedergeschlagenheit unter ihnen ist bereits so weit gediehen, daß ein wirkliches Mitgefühl mit ihren Leiden das letzte entscheidende Motiv für mich war, meine Ideen zur Reform dieses Theaters zu veröffentlichen, wie ich es, trotz manchem inneren Widerstreben, hiermit gethan habe. — Möge zunächst wenigstens diese humanistische Tendenz meines Aufsatzes einigermaßen gewürdigt werden; denn, wenn ich mich auch auf leichtsinnige Entgegnungen gefaßt mache, so nehme ich doch sicherlich an, daß ein Appell an das Ehrgefühl meiner Leser nicht spurlos verhallen werde.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Achter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1873.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Dem Königlichen Freunde. Gedicht 1
Über Staat und Religion 5
Deutsche Kunst und deutsche Politik 39
Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 159
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld . 221
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama“ 243
Censuren. Vorbericht 251
1. W. H. Riehl 260
2. Ferdinand Hiller 269
3. Eine Erinnerung an Rossini 278
4. Eduard Devrient 284
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik“ 299
Über das Dirigiren 325
Drei Gedichte 411
1. Rheingold 413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried“ 414
3. Zum 25. August 1870 415

Dem

Königlichen Freunde.

(Sommer 1864.)

O König! Holder Schirmherr meines Lebens!
Du, höchſter Güte wonnereicher Hort!
Wie ring' ich nun, am Ziele meines Strebens,
Nach jenem Deiner Huld gerechten Wort!
In Sprach' und Schrift, wie ſuch' ich es vergebens:
Und doch zu forſchen treibt mich's fort und fort,
Das Wort zu finden, das den Sinn Dir ſage
Des Dankes, den ich Dir im Herzen trage.

Was Du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn mir sich zeigt, was ohne Dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vortheil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Loose sich verrathen.

Der einst mit frischem Grün sich hieß belauben
Den dürren Stab in seines Priesters Hand,
Ließ er mir jedes Heiles Hoffnung rauben,
Da auch des letzten Trostes Täuschung schwand,
Im Inn'ren stärkt' er mir den einen Glauben,
Den an mich selbst ich in mir selber fand:
Und wahrt' ich diesem Glauben meine Treue,
Nun schmückt' er mir den dürren Stab auf's Neue.

Was einsam schweigend ich im Inn'ren hegte,
Das lebte noch in eines And'ren Brust;
Was schmerzlich tief des Mannes Geist erregte,
Erfüllt' ein Jünglingsherz mit heil'ger Lust:
Was dieß mit Lenzes-Sehnsucht hinbewegte
Zum gleichen Ziel, bewußtvoll unbewußt,
Wie Frühlingswonne mußt' es sich ergießen,
Dem Doppelglauben frisches Grün entsprießen.

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
Es war Dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.
Wie mich Dein hehrer Segensgruß entzückte,
Der wonnestürmisch mich dem Leid entrafft,
So wandl' ich stolz beglückt nun neue Pfade
Im sommerlichen Königreich der Gnade.

Wie könnte nun ein Wort den Sinn Dir zeigen,
Der Das, was Du mir biſt, wohl in ſich faßt?
Nenn' ich kaum, was ich bin, mein dürftig Eigen,
Biſt, König, Du noch Alles, was Du haſt:
So meiner Werke, meiner Thaten Reigen,
Er ruht in Dir zu hold beglückter Raſt:
Und haſt Du mir die Sorge ganz entnommen,
Bin nun ich um mein Hoffen ſelbſt gekommen.

So bin ich arm, und nähre nur das Eine,
Den Glauben, dem der Deine ſich vermählt:
Er iſt die Macht, durch die ich ſtolz erſcheine,
Er iſt's, der heilig meine Liebe ſtählt;
Doch nun getheilt, nur halb noch iſt er meine,
Und ganz verloren mir, wenn Dir er fehlt.
So giebſt nur Du die Kraft mir, Dir zu danken,
Durch königlichen Glauben ohne Wanken.

Über Staat und Religion.

(1864.)

Ein hochgeliebter junger Freund wünscht von mir zu erfahren, ob und in welcher Art meine Ansichten über Staat und Religion, seit der Abfassung meiner Kunstschriften in den Jahren 1849 bis 1851, sich geändert haben.

Wie ich vor mehreren Jahren durch die Aufforderung eines mir befreundeten Franzosen veranlaßt wurde, meine Ansichten über Musik und Dichtkunst nochmals zu überdenken und, sie zusammenfassend, übersichtlich darzustellen (was in dem Vorworte zu einer französischen Prosa-Übersetzung mehrerer meiner Operndichtungen geschah) *), ebenso dürfte es mir nicht unwillkommen sein, nach jener anderen Seite hin meine Gedanken noch einmal zu einem klaren Abschlusse zu sammeln, wenn nicht eben hier, wo eigentlich Jeder eine berechtigte Meinung zu haben glaubt, eine bestimmte Äußerung, je älter und erfahrener man wird, immer schwieriger fiele. Hier zeigt es sich eben wieder, was Schiller sagt: „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Vielleicht kann man aber von mir sagen, daß ich die Kunst schon besonders ernst genommen habe, und dieß mich befähigen dürfte, auch für die Beurtheilung des Lebens unschwer die rechte Stimmung zu finden. In Wahrheit glaube ich meinen jungen

*) Siehe Band VII „Zukunftsmusik".

Freund am besten über mich zurecht zu weisen, wenn ich ihn vor Allem darauf aufmerksam mache, wie ernst ich es eben mit der Kunst meinte; denn in diesem Ernste liegt gerade der Grund, der mich einst nöthigte, mich auf scheinbar so weit abliegende Gebiete, wie Staat und Religion, zu begeben. Was ich da suchte, war wirklich immer nur meine Kunst, — diese Kunst, die ich so ernst erfaßte, daß ich für sie im Gebiete des Lebens, im Staate, endlich in der Religion, eben eine berechtigende Grundlage auffuchte und forderte. Daß ich diese im modernen Leben nicht finden konnte, veranlaßte mich, die Gründe hiervon in meiner Weise zu erforschen; ich mußte mir die Tendenz des Staates deutlich zu machen suchen, um aus ihr die Geringschätzung zu erklären, welche ich überall im öffentlichen Leben für mein ernstes Kunstideal antraf.

Gewiß war es aber für meine Untersuchung charakteristisch, daß ich hierbei nie auf das Gebiet der eigentlichen Politik herabstieg, namentlich die Zeitpolitik, wie sie mich trotz der Heftigkeit der Zustände nicht wahrhaft berührte, auch von mir gänzlich unberührt blieb. Daß diese oder jene Regierungsform, die Herrschaft dieser oder jener Partei, diese oder jene Veränderung im Mechanismus unseres Staatswesens, meinem Kunstideale irgend welche wahrhaftige Förderung verschaffen sollte, habe ich nie gemeint; wer meine Kunstschriften wirklich gelesen hat, muß mich daher mit Recht für unpraktisch gehalten haben; wer mir aber die Rolle eines politischen Revolutionärs, mit wirklicher Einreihung in die Listen derselben, zugetheilt hat, wußte offenbar gar nichts von mir, und urtheilte nach einem äußeren Scheine der Umstände, der wohl einen Polizeiaktuar, nicht aber einen Staatsmann irre führen sollte. Dennoch liegt in dieser Verwechselung des Charakters meiner Bestrebungen auch mein eigener Irrthum verwickelt: indem ich die Kunst so ungemein ernst erfaßte, nahm ich das Leben zu leicht; und wie sich dieß an meinem persönlichen Schicksale rächte, sollten auch meine Ansichten hierüber bald eine andere Stimmung erhalten. Genau genommen war ich dahin gelangt, in meiner Forde-

rung den Schiller'schen Satz umzukehren, und verlangte meine ernste Kunst in ein heiteres Leben gestellt zu wissen, wofür mir denn das griechische Leben, wie es unserer Anschauung vorliegt, als Modell dienen mußte.

Aus allen meinen gedachten Anordnungen für den Eintritt des Kunstwerkes in das öffentliche Leben geht hervor, daß ich diese mir als einen Aufruf zur Sammelung aus der Zerstreuung eines Lebens vorstellte, welches im Grunde nur als eine heitere Beschäftigung, nicht aber als eine ermüdende Arbeitsmühe gedacht werden sollte. Nicht eher nahmen daher die politischen Bewegungen jener Zeit meine Aufmerksamkeit ernster in Anspruch, als bis durch den Übertritt derselben auf das rein soziale Gebiet in mir Ideen angeregt wurden, die, weil sie meiner idealen Forderung Nahrung zu geben schienen, mich, wie ich gestehe, eine Zeit lang ernstlich erfüllten. Meine Richtung ging darauf, mir eine Organisation des gemeinsamen öffentlichen, wie des häuslichen Lebens vorzustellen, welche von selbst zu einer schönen Gestaltung des menschlichen Geschlechtes führen müßte. Die Berechnungen der neueren Sozialisten fesselten demnach meine Theilnahme von da ab, wo sie in Systeme auszugehen schienen, welche zunächst nichts Anderes als den widerlichen Anblick einer Organisation der Gesellschaft zu gleichmäßig vertheilter Arbeit hervorbrachten. Nachdem auch ich zunächst das Entsetzen getheilt, welches dieser Anblick dem ästhetisch Gebildeten erweckt, glaubte ich jedoch bei tieferem Einblicke in den so gebotenen Zustand der Gesellschaft etwas ganz Anderes wahrnehmen zu müssen, als was gerade selbst jenen rechnenden Sozialisten vorgeschwebt hatte. Ich fand nämlich, daß, bei gleicher Vertheilung an Alle, die eigentliche *Arbeit*, mit ihrer entstellenden Mühe und Last, geradesweges aufgehoben sei, und statt ihrer nur eine *Beschäftigung* übrig bliebe, welche nothwendig von selbst einen künstlerischen Charakter annehmen müßte. Anhalt zur Beurtheilung dieses Charakters der an die Stelle der Arbeit ge-

tretenen Beschäftigung bot mir, unter Anderem, der Ackerbau, welchen ich mir, von allen Gliedern der Gemeinde bestellt, eines Theils bis zur ergiebigeren Gartenpflege entwickelt, anderen Theils als, nach Tages- und endlich Jahreszeiten vertheilte gemeinsame Verrichtungen, welche, genau betrachtet, den Charakter von stärkenden Übungen, ja Vergnügungen und Festlichkeiten annahmen, vorzustellen vermochte. Indem ich nach allen Richtungen diese Umbildung der ständischen und bürgerlichen, einseitigen Tendenzen der Arbeit zu einer Allen naheliegenden, universelleren Beschäftigung mir darzustellen suchte, ward ich mir andererseits bewußt, auf nichts unerhört Neues zu sinnen, sondern nur den ähnlichen Problemen nachzugehen, welche ja selbst unseren größten Dichter so freundlich ernst beschäftigten, wie wir dieß in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" antreffen. Auch ich bildete mir daher eine mir möglich dünkende Welt, die, je reiner ich sie mir gestaltete, desto weiter von der Realität der mich umgebenden politischen Zeittendenzen abführte, so daß ich mir sagen konnte, meine Welt werde eben genau da erst eintreten, wo die gegenwärtige aufhörte; oder da, wo Politiker und Sozialisten zu Ende wären, würden *wir* anfangen. Ich will nicht läugnen, daß diese Ansicht sich selbst zur Stimmung erhob: die politischen Verhältnisse des Beginnes der vergangenen fünfziger Jahre hielten alles in einer Spannung und Bangigkeit, die mir ein gewisses Behagen erwecken konnten, welches dem praktischen Politiker wohl mit Recht bedenklich erscheinen mochte.

Wenn ich zurückdenke, glaube ich mich nun davon freisprechen zu dürfen, daß die Ernüchterung aus der bezeichneten, einer geistigen Berauschung nicht unähnlichen Stimmung, erst und nur durch die Wendungen, welche die europäische Politik nahm, hervorgerufen worden sei. Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntniß: zu eben jener Zeit hatte ich bereits die Dichtung meines „Ringes des Nibelungen" entworfen und endlich ausgeführt. Mit

dieser Konzeption hatte ich mir unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Es war die Zeit, wo ich mich ganz und einzig wieder nur meinen künstlerischen Entwürfen zuwandte, und so, dem Leben aus vollstem Herzen seinen Ernst zuerkennend, dahin mich zurückzog, wo einzig „Heiterkeit" herrschen kann. —

Gewiß wird nun selbst mein junger Freund nicht erwarten, daß ich eine eigentliche Darstellung meiner seitdem gebildeten Ansichten über Politik und Staat gebe: unter allen Umständen würden diese keine praktische Bedeutung haben können, und sie würden in Wahrheit nur meine Scheu, mit Dingen dieser Art fachmäßig mich zu befassen, auszudrücken haben. Es kann ihm somit nur daran liegen, zu erfahren, wie es in dem Kopfe eines zum Künstler organisirten Menschen meiner Art, nach Allem was er empfunden und erfahren, aussehen mag, sobald er zum Nachdenken über ihm so abliegende Gegenstände bewogen wird. Der Meinung, als ob ich hiermit Geringschätzung ausgedrückt haben wollte, würde ich dann aber sofort zu begegnen haben, und Alles, was ich nun hervorzubringen hätte, würde eigentlich nur ein Zeugniß dafür sein, daß ich dahin gelangt bin, den großen, ja peinlichen Ernst der Sache vollkommen zu würdigen. Auch der Künstler kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dieß von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse. Das Harte ist es nun eben, daß wir mit diesem außerweltlichen Reiche mitten in dieser Welt stehen, die selbst so ernst und sorgenvoll ist, daß ihr flüchtige Zerstreuung einzig angemessen dünkt, während das Bedürfniß nach ernster Erhebung ihr fremd geworden ist. —

Das Leben ist ernst und — war es von je.

Wer hierüber ganz aufgeklärt werden will, betrachte nur, wie zu jeder Zeit und unter immer sich neu gestaltenden, dennoch aber nur sich wiederholenden Formen, dieses Leben und diese Welt großen Herzen und weiten Geistern Anlaß zur Aufsuchung der Möglichkeit ihrer Verbesserung ward, und wie gerade die Edelsten, d. h. diejenigen, denen nur am Wohle der anderen Menschen lag, und die ihr eigenes Wohl willig dafür aufopferten, stets ohne den mindesten Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge blieben. Aus der großen Erfolglosigkeit aller solcher erhabenen Anstrengungen ergiebt sich dann deutlich, daß diese Weltverbesserer in einem Grundirrthume befangen waren, und an die Welt selbst Forderungen stellten, die nicht an sie zu stellen sind. Sollte es auch möglich erscheinen, daß Vieles zweckmäßiger unter Menschen eingerichtet werden könnte, so wird uns aber aus jenen Erfahrungen ersichtlich, daß die Mittel und Wege, hierzu zu gelangen, nie von dem einzelnen Geiste im Voraus richtig erkannt werden, wenigstens nicht in der Weise, daß er sie der Masse der Menschen mit Erfolg wiederum zur Erkenntniß bringen könnte. Bei näherer Prüfung dieser Verhältnisse gerathen wir endlich in Erstaunen über die ganz unglaubliche Schwäche und Geringfügigkeit der allgemeinen menschlichen Intelligenz, zuletzt aber in eine beschämende Verwunderung darüber, daß wir hierüber in Erstaunen gerathen konnten; denn eine richtige Erkenntniß der Welt hätte uns von Anfang her belehrt, daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur so weit Licht und Erkenntniß verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses noth thut. Wir erkennen nun, daß Nichts wirklich geschieht, was nicht eben nur aus diesem unfernsichtigen, durchaus nur dem augenblicklich gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Willen hervorgeht, und Politiker von praktischem Erfolge somit von jeher nur diejenigen waren, welche genau bloß dem augenblicklichen Bedürfnisse Rechnung

trugen, nie aber fern liegende, allgemeine Bedürfnisse in das Auge faßten, welche heute noch nicht empfunden werden, und für welche daher der Masse der Menschen der Sinn in der Weise abgeht, daß auf ihre Mitwirkung zur Erreichung derselben nicht zu rechnen ist.

Persönlichen Erfolg, und großen, wenn auch nicht dauernden Einfluß auf die Gestaltung der äußeren Weltlage, sehen wir außerdem dem gewaltsamen, leidenschaftlichen Individuum zugetheilt, welches, unter geeigneten Umständen, dem Grundwesen des menschlichen Dranges, gleichsam elementarisch es entfesselnd, somit der Habgier und Genußsucht, schnelle Wege zur Befriedigung anweist. Der Furcht vor von dieser Seite her zugefügter Gewaltsamkeit, sowie einiger hieraus gewonnener Grunderkenntniß des menschlichen Wesens, verdanken wir den Staat. In ihm drückt sich das Bedürfniß als Nothwendigkeit des Übereinkommens des in unzählige, blind begehrende Individuen getheilten, menschlichen Willens zu erträglichem Auskommen mit sich selber aus. Er ist ein Vertrag, durch welchen die Einzelnen, vermöge einiger gegenseitiger Beschränkung, sich vor gegenseitiger Gewalt zu schützen suchen. Wie in der Natur-Religion den Göttern ein Theil der Feldfrucht oder Jagdbeute zum Opfer gebracht wurde, um dadurch ein Recht auf den Genuß des Übrigen sich zugetheilt zu wissen, so opferte im Staate der Einzelne so viel von seinem Egoismus, als nöthig erschien, um die Befriedigung des großen Restes desselben sich zu sichern. Hierbei geht die Tendenz des Einzelnen natürlich dahin, gegen das kleinstmögliche Opfer die größtmögliche Zusicherung zu erhalten: auch diese Tendenz kann er aber nur durch gleichbetheiligte Genossenschaften zur Geltung bringen; und diese verschiedenen Genossenschaften unter sich gleichbetheiligter Individuen bilden die Parteien, von denen den meistbesitzenden an der Unveränderlichkeit des Zustandes, den minder begünstigten an dessen Veränderung liegt. Selbst aber die nach Veränderung strebende Partei wünscht nur in den Zustand zu gelangen, in welchem auch ihr Unveränderlichkeit gefallen dürfte; und der Hauptzweck des

Staates wird somit von vornherein von Denen festgehalten, deren Vortheile bereits die Unveränderlichkeit entspricht.

Stabilität ist daher die eigentliche Tendenz des Staates: und mit Recht; denn sie entspricht zugleich dem unbewußten Zwecke jedes höheren menschlichen Strebens, über das erste Bedürfniß wirklich hinauszukommen, nämlich: zur freieren Entwickelung der geistigen Anlagen, welche stets gefesselt wird, sobald Hinderungen für die Befriedigung dieses ersten Grundbedürfnisses eintreten. Nach Stabilität, nach Erhaltung der Ruhe strebt naturgemäß demnach Alles: versichert kann sie aber nur werden, wenn die Erhaltung des gegenwärtigen Zustandes nicht vorwiegendes Interesse nur einer Partei ist. Im wohlverstandenen Interesse aller Parteien, also des Staates, liegt es daher, keiner einzelnen Partei das Interesse seiner Erhaltung einzig zu überlassen. Es muß demnach die Möglichkeit der steten Abhilfe der leidenden Interessen der minder begünstigten Parteien gegeben sein: je mehr hierfür immer nur das nächste Bedürfniß in das Auge gefaßt wird, desto verständlicher wird es selbst sein, und desto leichter und beruhigender kann Befriedigung dafür gewonnen werden. Allgemeine Gesetze, welche für diese Möglichkeit sorgen, zielen somit, indem sie kleine Veränderungen zulassen, ebenfalls nur auf Versicherung der Stabilität, und dasjenige Gesetz, welches, auf die Möglichkeit steter Abhilfe dringender Bedürfnisse berechnet, zugleich die stärkste Versicherung der Stabilität enthält, muß demnach das vollkommenste Staatsgesetz sein.

Die verkörperte Gewähr für dieses Grundgesetz ist der Monarch. Es giebt in keinem Staate ein wichtigeres Gesetz, als welches seine Stabilität an die erbliche höchste Gewalt einer besonderen, mit allen übrigen Geschlechtern nicht verbundenen und nicht sich vermischenden, Familie heftet. Es hat noch keine Staatsverfassung gegeben, in welcher, nach dem Untergange solcher Familien und nach Abschaffung der Königsgewalt, nicht durch Umschreibungen und Substituirungen aller Art eine ähnliche Gewalt nothwendig, und meistens nothdürftig,

rekonstruirt worden wäre. Sie ist daher als wesentlichstes Grundgesetz des Staates festgehalten, und wie in ihr die Gewähr für die Stabilität liegt, erreicht in der Person des Königs der Staat zugleich sein eigentliches Ideal.

Wie nämlich der König einerseits die Sicherung für den Bestand des Staates giebt, reicht er mit seinem eigenen höchsten Interesse bereits über den Staat hinaus. Er persönlich hat mit den Interessen der Parteien nichts mehr gemein, sondern ihm liegt nur daran, eben zur Sicherung des Ganzen den Widerstreit dieser Interessen ausgeglichen zu wissen. Sein Walten ist daher Gerechtigkeit, und wo diese nicht zu erreichen, Gnade auszuüben. Somit ist er, den Partei-Interessen gegenüber, der Vertreter des rein menschlichen Interesses, und nimmt daher vor dem Auge des im Partei-Interesse befangenen Bürgers eine in Wahrheit fast übermenschliche Stellung ein. Ihm wird demgemäß eine Ehrbezeigung zugewendet, wie sie der höchste Staatsbürger nie auch nur annähernd anzusprechen sich einfallen lassen kann; und hier, auf dieser Spitze des Staates, wo wir sein Ideal erreicht sehen, treffen wir daher auf diejenige Seite der menschlichen Anschauungsweise, welche wir, der Fähigkeit der Erkenntniß des nächsten Bedürfnisses gegenüber, als Wahn-Vermögen bezeichnen wollen. Alle Diejenigen nämlich, deren reines Erkenntnißvermögen entschieden nicht über das auf das nächste Bedürfniß Bezügliche hinausreicht, und diese bilden den überwiegend größten Theil der Menschen überhaupt, würden unfähig sein, die Bedeutung der königlichen Gewalt, deren Ausübung mit ihrem nächsten Bedürfnisse in keiner unmittelbar wahrnehmbaren Beziehung mehr steht, zu erkennen, geschweige denn die Nothwendigkeit, für ihre Erhaltung sich zu bemühen, ja dieser sogar die höchsten Opfer, die Opfer des Gutes und des Lebens zu bringen, wenn hier nicht eine, der gemeinen Erkenntniß ganz entgegengesetzte Anschauungsweise zu Hilfe käme Diese ist der Wahn.

Ehe wir uns das Wesen des Wahnes aus seinen wundervollsten Bildungen verständlich zu machen suchen, beachten wir zu seiner Erklärung hier zunächst die ungemein anregende Beleuchtung, welche ein vorzüglich tiefsinniger und scharfblickender Philosoph der letzten Vergangenheit dem an sich so unbegreiflichen Phänomene des thierischen Instinktes zuwendet. — Die erstaunliche Zweckmäßigkeit in den Verrichtungen der Insekten, von denen uns die Bienen und Ameisen für die gemeine Beobachtung am nächsten liegen, ist bekanntlich nicht in der Weise erklärlich, wie die Zweckmäßigkeit bei ähnlichen gemeinschaftlichen Verrichtungen der Menschen zu begreifen ist; wir können nämlich unmöglich annehmen, daß, wie es bei den Menschen der Fall ist, hier diese Verrichtungen von einer wirklichen, den Individuen inwohnenden Erkenntniß ihrer Zweckmäßigkeit, ja nur ihres Zweckes, geleitet würden. Zur Erklärung des ungemeinen, ja selbst aufopferungsvollen Eifers, sowie der sinnreichen Art, mit welchen solche Thiere z. B. für ihre Eier sorgen, deren Zweck und zukünftige Bestimmung sie unmöglich aus Erfahrung und Beobachtung kennen, schließt unser Philosoph auf einen Wahn, der dem so äußerst dürftigen individuellen Erkenntnißvermögen des Thieres hierbei einen Zweck vorspiegelt, welchen es für die Befriedigung seines eigenen Bedürfnisses hält, während er in Wahrheit nicht dem Individuum, sondern der Gattung angehört. Der Egoismus des Individuums wird mit Recht hierbei als so unbesieglich stark angenommen, daß Verrichtungen, welche nur der Gattung, als den kommenden Geschlechtern, zu Nutzen sind, demnach die Erhaltung der Gattung, und zwar auf Kosten des eben jetzt in Anspruch zu nehmenden, der Vergänglichkeit geweihten Individuums, nimmermehr von diesem mit Mühe und Selbstaufopferung vollzogen werden würden, wenn es nicht zu dem Wahne verleitet würde, hierdurch einem eigenen Zwecke zu dienen; ja, dieser vorgespiegelte eigene Zweck muß dem Individuum wichtiger, die durch seine Erreichung zu gewinnende Befriedigung stärker und vollkommener erscheinen, als der gewöhnliche rein individuelle Zweck der

Befriedigung des Hungers u. s. w., weil, wie wir sehen, dieser auf das Eifrigste jenem aufgeopfert wird. Als der Erreger und Bildner dieses Wahnes bezeichnet unser Philosoph eben den Geist der Gattung selber, welcher als allmächtiger Lebenswille für das beschränkte Erkenntnißvermögen des Individuums eintritt, da ohne seine Einwirkung das Individuum, in seiner beschränkten egoistischen Selbstsorge, seinem eigenen einzelnen Bestehen zu Liebe willig die Gattung aufopfern würde.

Sollte es uns gelingen, die Beschaffenheit dieses Wahnes uns irgend wie zu innigem Bewußtsein zu bringen, so wäre hiermit auch der richtige Aufschluß über dieses sonst so unfaßbare Verhältniß des Individuums zur Gattung gewonnen. Vielleicht wird uns dieß auf dem Wege erleichtert, welcher uns über den Staat hinaus führt. Für jetzt giebt uns aber die Anwendung des aus der Beobachtung des thierischen Instinktes gewonnenen Ergebnisses auf Dasjenige, was gewisse stets gleiche, von nirgends her befohlene, doch immer wieder von selbst entstehende Einrichtungen von höchster Zweckmäßigkeit im menschlichen Staate hervorbringt, eine nächste Möglichkeit der Bezeichnung des Wahnes, als eines allgemein bekannten, selbst an die Hand.

Im politischen Leben äußert dieser Wahn sich nämlich als Patriotismus. Als solcher bestimmt er den Bürger, das eigene Wohlergehen, auf dessen möglichst reichliche Sicherung ihm sonst bei allen persönlichen, wie parteilichen Bestrebungen es einzig ankam, ja das Leben selbst zu opfern, um das Bestehen des Staates zu sicheren: der Wahn, daß eine gewaltsame Veränderung des Staates ihn ganz persönlich treffen und vernichten müsse, so daß er sie nicht überleben zu können glaubt, beherrscht ihn hierbei in der Weise, daß er das dem Staate drohende Übel, als ein persönlich zu erleidendes, mit ganz demselben, und wohl gar größerem Eifer als dieses abzuwenden bemüht ist, während der Verräther, sowie der grobe Realist, allerdings beweist, daß auch nach dem Eintritte des von Jenem gefürch-

teten Übels, sein persönliches Wohlergehen jetzt so gut wie früher bestehen kann.

Die in der patriotischen Handlung vollzogene thatsächliche Entäußerung des Egoismus' ist jedoch immerhin eine bereits so gewaltsame Anstrengung, daß sie unmöglich immer und auf die Dauer anhalten kann; auch ist der Wahn, der dazu treibt, noch so stark mit einer wirklich egoistischen Vorstellung vermischt, daß der Rückfall aus ihm in die nüchterne, rein egoistische Tagesstimmung gemeiniglich auffallend schnell vor sich geht, und diese Stimmung selbst die eigentliche Breite des Lebens auszufüllen fortfährt. Der patriotische Wahn bedarf daher eines dauernden Symboles, an welches er sich selbst bei vorherrschender Alltagsstimmung heftet, um an ihm, im wiedereintretenden Nothfalle, sofort wieder seine erregende Kraft zu gewinnen; etwa, wie die Kriegsfahne, der wir zur Schlacht folgten, nun ruhig vom Thurme herab über die Stadt hin weht, als schützendes Zeichen des Sammelpunktes für Alle bei eintretender neuer Gefahr. Dieses Symbol ist der König; in ihm verehrt daher der Bürger unbewußt den sichtbaren Repräsentanten, ja die leibhaftige Verkörperung des Wahnes selbst, welcher ihn, bereits über die ihm mögliche gemeine Vorstellungsweise vom Wesen der Dinge ihn hinausführend, in der Weise beherrscht und veredelt, daß er sich als Patriot zu zeigen vermag.

Was nun etwa über den Patriotismus, diese für das Bestehen des Staates genügende Form des Wahnes, hinausliegt, wird dem Staatsbürger als solchem nicht weiter erkennbar, sondern die Erkenntniß hiervon kann eigentlich erst dem Könige, oder Denen, welche sein persönliches Interesse zu dem ihrigen zu machen vermögen, sich nahe bringen. Erst von der Höhe des Königthumes herab kann die noch dürftige Form erkannt werden, in welche der Wahn sich kleidet, um seinen nächsten Zweck, das Bestehen der Gattung, für jetzt als Staatsgenossenschaft zu erreichen. Wie der Patriotismus den Bürger für die Interessen des Staates hellsehend macht, läßt er ihn noch in Blind-

heit für das Interesse der Menschheit überhaupt, ja, seine wirksamste Kraft übt er darin aus, daß er diese Blindheit, die im gemeinen Lebensverkehre von Mensch zu Mensch oft schon sich bricht, auf das Eifrigste verstärkt. Der Patriot ordnet sich seinem Staate unter, um diesen über alle anderen Staaten zu erheben, und so gleichsam durch die Größe und Macht seines Vaterlandes mit reichen Zinsen sein ihm gebrachtes persönliches Opfer vergütet zu wissen. Ungerechtigkeit und Gewaltsamkeit gegen andere Staaten und Völker ist daher von je die wahre Kraftäußerung des Patriotismus' gewesen. Zunächst ist hier noch die Sorge für die Selbsterhaltung wirksam, da die Ruhe, somit die Macht des eigenen Staates, nur durch die Machtlosigkeit der anderen Staaten versichert werden zu können scheint, nach der von Machiavelli sehr richtig bezeichneten Maxime: „was du nicht willst, daß man dir zufüge, das füge dem Anderen zu!" Daß die eigene Ruhe somit nur durch Gewalt und Ungerechtigkeit gegen auswärts versichert werden kann, muß natürlich auch die eigene Ruhe stets problematisch erscheinen lassen: namentlich muß hierdurch auch der Gewalt und Ungerechtigkeit im eigenen Staate immer die Thüre geöffnet bleiben. Die Beschlüsse und Thätlichkeiten, die uns nach außen als gewaltsam kundgeben, können nie ohne gewaltsame Rückwirkung für uns selbst bleiben. Wenn moderne staatspolitische Optimisten von einem allgemeinen Rechtszustande, in welchem sich die Staaten heut' zu Tage gegenseitig zu einander befänden, sprechen, darf man ihnen nur die Nöthigung zur Unterhaltung und steten Steigerung der ungeheuren stehenden Heere vorführen, um sie im Gegentheile von der wirklichen Rechtslosigkeit dieses Zustandes zu überführen. Indem es uns nicht einfällt, zeigen zu wollen, wie dieß anders sein könnte, bestätigen wir eben nur, daß wir in beständigem, nur durch Waffenstillstände unterbrochenem Kriege nach außen leben, und daß diesem Zustande der innere Zustand des Staates nicht so wesentlich unähnlich ist, daß er als sein vollkommenes Gegentheil gelten dürfte. Bleibt immer die Grundangelegenheit alles Staats-

wesens die Versicherung der Stabilität, und ist diese Versicherung daran gebunden, daß keine Partei ein unabweisliches Bedürfniß zu einer Grundveränderung empfindet; ist demnach, um diesem Falle vorzubeugen, es unerläßlich, dem dringenden Bedürfnisse des Augenblickes stets zu rechter Zeit abzuhelfen, und darf zur Erkenntniß dieses Bedürfnisses die gemeine praktische Intelligenz des Bürgers für genügend, ja einzig entsprechend gehalten werden: so haben wir andererseits doch auch ersehen, wie die höchste gemeinsame Tendenz des Staates nur durch einen Wahn kräftig aufrecht erhalten werden konnte; und da wir diesen Wahn, als Patriotismus, nicht für wirklich rein, und dem Zwecke der menschlichen Gattung, als solcher, vollkommen entsprechend, erkennen mußten, so haben wir nun auch in diesem Wahne zugleich den gefährlichen Feind der öffentlichen Ruhe und Gerechtigkeit in das Auge zu fassen.

Derselbe Wahn, der den egoistischen Bürger zu den aufopferungsvollsten Handlungen bestimmt, kann durch Irreleitung ebenso zu den heillosesten Verwirrungen und der Ruhe schädlichsten Handlungen führen.

Der Grund hiervon liegt in der gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen Intelligenz, sowie in den so höchst verschiedenen Graden und Abstufungen des Erkenntnißvermögens der Einzelnen, welche zusammengenommen die sogenannte öffentliche Meinung zu Stande bringen. Die wirkliche Achtung vor dieser „öffentlichen Meinung" gründet sich auf der zweifellos sicheren Wahrnehmung dessen, daß Niemand richtiger als die Gemeinde selbst ihres wahrhaften nächsten Lebensbedürfnisses inne wird, und die Mittel zur Befriedigung desselben aufzufinden vermag: es wäre bedenklich, wenn hierfür der Mensch mangelhafter organisirt sein sollte, als das Thier. Dennoch werden wir aber oft zu der gegentheiligen Ansicht gedrängt, wenn wir sehen, wie der gewöhnliche Menschenverstand selbst hierfür, d. h. für die richtige Erkenntniß seiner nächsten, gemeinsten Bedürfnisse wenigstens nicht in dem Grade aus-

reicht, daß es in geselliger Weise und gemeinschaftlich befriedigt werde: wirklich zeigt uns das Vorhandensein von Bettlern, und zu Zeiten sogar von Verhungernden, wie schwach es im Grunde um den gemeinsten Menschenverstand stehen müsse. Wir treffen also bereits hier auf eine große Schwierigkeit, die es kosten muß, wirkliche Vernunft in die gemeinsamen Bestimmungen der Menschen zu bringen: mag hiervon wohl der unermeßliche Egoismus jedes Einzelnen der Grund sein, der ihn, seine Intelligenz weit überflügelnd, gerade da, wo nur durch Zurückdrängung des Egoismus' und Schärfung des Verstandes zur rechten Erkenntniß gelangt werden kann, zu gemeinsamen Beschlüssen bestimmt, so ist eben hier aber die Einwirkung eines falschen Wahnes recht deutlich zu erkennen. Dieser Wahn findet von jeher nur den unersättlichen Egoismus zur Nahrung: diesem wird er aber von Außen vorgespiegelt, nämlich durch ebenso egoistische, aber mit einem höheren, wenn auch nicht hohen, Grade von Intelligenz begabte, ehrgeizige Individuen. Diese absichtliche Verwendung, und bewußte oder unbewußte Irreleitung des Wahnes, kann sich nur der dem Bürger einzig zugänglichen Form desselben, des Patriotismus', in irgend welcher Entstellung bedienen: er wird sich somit immer als ein gemeinnütziges Streben äußern, und nie hat noch ein Demagog oder Intrigant ein Volk verführt, ohne es auf irgend eine Weise glauben zu machen, es sei in patriotischer Erregung begriffen. Im Patriotismus liegt somit selbst die Handhabe zur Verführung, und die Möglichkeit, die Mittel zu dieser Verführung sich stets offen zu erhalten, liegt in der künstlich gepflegten großen Bedeutung, welche man der „öffentlichen Meinung" zuzuerkennen vorgiebt.

Welche Bewandtniß es nun mit dieser „öffentlichen Meinung" hat, dürften Diejenigen am besten wissen, welche die Achtung vor ihr stets im Munde führen und geradesweges als religiöse Forderung aufstellen. Als ihr Organ giebt sich in unseren Zeiten die „Presse" aus: sie würde sich aufrichtig eigentlich deren Schöpferin nennen können, zieht es jedoch vor, ihre andererseits jedem denkenden

und ernsten Beobachter offenliegende, sittliche wie intellektuale Schwäche, ihren gänzlichen Mangel an Selbstständigkeit und wahrhaftem Urtheile, hinter der hohen Mission zu verbergen, welche sie, im Dienste dieser einzig die Menschenwürde repräsentirenden öffentlichen Meinung, sonderbarer Weise zu jeder Unwürdigkeit, zu jedem Widerspruche, zum heutigen Verrath an dem was gestern für heilig erklärt wurde, bestimmt. Da, wie wir sonst sehen, alles Heilige nur in die Welt zu treten scheint, um zu unheiligen Zwecken verwendet zu werden, dürfte uns der offenbare Misbrauch, der mit der öffentlichen Meinung getrieben wird, vielleicht noch nicht zu dem Schlusse auf deren üble Beschaffenheit an und für sich berechtigen: nur ist ihr wirkliches Vorhandensein schwierig, oder fast gar nicht nachzuweisen, da sie, ihrer subsumirten Natur nach, nicht im einzelnen Individuum als solchem sich manifestiren kann, wie jeder andere edle Wahn es thut, als welchen wir immerhin den Patriotismus bezeichnen, und welcher gerade im einzelnen Individuum seine stärkste und kenntlichste Manifestation kundgiebt. Der vermeintliche Vertreter der „öffentlichen Meinung" giebt sich dagegen immer nur als ihren willenlosen Sklaven zu erkennen, und es ist dieser wunderlichen Macht somit nicht anders beizukommen, als — indem man sie macht. Dieß geschieht dann in Wahrheit von der „Presse", und zwar mit dem vollen Eifer des aller Welt verständlichsten Treibens, des industriellen Gewerbes. Während jeder Zeitungsschreiber in der Regel nichts Anderes repräsentirt, als das verkommene Litteratenthum oder verunglückte reine Geschäftswesen, bilden viele, oder gar alle Zeitungsschreiber zusammen, die ehrfurchtgebietende Macht der „Presse", die Sublimation des öffentlichen Geistes, der praktischen menschlichen Intelligenz, die unzweifelhafte Garantie des steten Fortschrittes der Menschheit. Jeder bedient sich ihrer nach Bedürfniß, und sie selbst deutet die öffentliche Meinung durch ihr praktisches Verhalten darin an, daß sie für Geld und Vortheil jeder Zeit zu haben ist.

Es ist gewiß nicht so paradox, als es den Anschein hat, zu behaupten, daß mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, ganz gewiß aber mit dem Aufkommen des Zeitungswesens, die Menschheit unmerklich von ihrer Befähigung zu gesundem Urtheile verloren hat: nachweislich hat schon mit dem Überhandnehmen der schriftlichen Aufzeichnungen das plastische Gedächtniß, die ausgebreitete Befähigung zur poetischen Konzeption und Reproduktion, bedeutend und zunehmend abgenommen. Der gegentheilige Gewinn hieraus für die Entwickelung der menschlichen Fähigkeiten, im allerweitesten Überblicke gefaßt, muß wohl ebenfalls nachzuweisen sein; jedenfalls kommt er uns aber nicht unmittelbar zu gut, denn ganze Generationen, zu denen die unsrige recht vollständig gehört, sind, wie man bei genauem Nachdenken erkennen muß, durch den Misbrauch, welcher mit der gesunden menschlichen Urtheilskraft durch die Wirksamkeit namentlich der modernen Tagespresse getrieben wird, und in Folge dessen durch die Erschlaffung, in welche, bei dem allgemein menschlichen Bequemlichkeitshange dieses Urtheilsvermögen versunken ist, dermaßen degradirt worden, daß die Menschen, gerade im Gegensatze zu dem was sie sich vorlügen lassen, für die Theilnahme an wirklich großen Ideen immer unfähiger sich ausweisen.

Am schädlichsten für das gemeine Wohl leidet hierunter der einfache Sinn für Gerechtigkeit: es giebt keine Ungerechtigkeit, Einseitigkeit und Engherzigkeit, die nicht in der Kundgebung der „öffentlichen Meinung" ihren Ausdruck fände, und zwar — was das Gehässige der Sache vermehrt — stets mit der Leidenschaftlichkeit, welche, für den Anschein, der Wärme des wahren Patriotismus' entlehnt ist, an sich aber stets den eigensüchtigsten Motiven der Menschen entspringt. Wer dieß genau erfahren will, hat nur der „öffentlichen Meinung" entgegenzutreten, oder ihr gar zu trotzen: er wird erkennen, daß er hier auf den unzugänglichsten Tyrannen trifft; und Niemand wird mehr dazu gedrängt, unter seinem Despotismus zu leiden, als der Monarch, eben weil er der Repräsentant desselben

Patriotismus' ist, dessen gemeinschädliche Entartung ihm in der „öffentlichen Meinung" mit der Anmaaßung, von ganz derselben Gattung zu sein, entgegentritt.

Im eigentlichsten Interesse des Königs, welches in Wahrheit nur das des reinsten Patriotismus' sein kann, scheidet sich dessen unwürdige Stellvertreterin, die öffentliche Meinung, als Interesse der egoistischen Gemeinheit der Masse aus, und die Nöthigung, ihren Forderungen dennoch nachzugeben, wird zum ersten Quelle des höheren Leidens, welches nur der König eigentlich als wirklich persönliches erfährt. Rechnen wir hierzu, welche Opfer persönlicher Freiheit an sich der Monarch der „Staatsraison" zu bringen hat, und ermessen wir, wie gerade Er nur in der Stellung ist, über den Patriotismus hinausliegende, rein menschliche Beziehungen, z. B. im Verkehre mit den Häuptern anderer Staaten, zu persönlichen Anliegenheiten zu machen, diese aber dann eben der Staatsrücksicht aufopfern zu müssen, so begreift es sich, wie von jeher Sage und Dichtung die Tragik des menschlichen Daseins gerade am Schicksale der Könige am deutlichsten und häufigsten zur Darstellung brachten. Erst am Loose und Leiden der Könige kann die tragische Bedeutung der Welt ganz und voll zur Erkenntniß gebracht werden. Bis zum Könige hinauf ist für jede Hemmung des menschlichen Willens, so weit dieser sich im Staate präzisirt, eine Befreiung denkbar, weil das Streben des Bürgers nicht über die Befriedigung gewisser, innerhalb des Staates zu beschwichtigender Bedürfnisse hinausgeht. Auch der Feldherr und Staatsmann bleibt noch praktischer Realist; er kann in seinen Unternehmungen unglücklich sein und erliegen, aber der Zufall konnte ihn auch begünstigen, das an und für sich nicht Unmögliche zu erreichen: denn er dient immer nur einem bestimmten, praktischen Zwecke. Der König aber will das Ideal; er will Gerechtigkeit und Menschlichkeit; ja, wollte er sie nicht, wollte er nichts Anderes, als was der einzelne Bürger oder Parteiführer will, so würde gerade die Forderung, die seine Stellung an ihn macht, und welche ihm nur das

ideale Interesse gestattet, indem sie ihn zum Verräther an der von ihm repräsentirten Idee macht, ihn in die Leiden versetzen, welche von je den tragischen Dichter zu ihrer Darstellung der Nichtigkeit des menschlichen Lebens und Trachtens überhaupt begeisterten. Wahre Gerechtigkeit und Menschlichkeit sind eben unzuverwirklichende Ideale: in der Stellung sein, nach ihnen streben, ja zu ihrer Verwirklichung eine unabweisliche Forderung erkennen zu müssen, heißt zum Unglücke bestimmt sein. Was das durchaus edle, wahrhaft königliche Individuum hierdurch unmittelbar empfindet, bleibt aber auch dem für die Erkenntniß seiner tragischen Aufgabe unberufenen, nur durch natürliche Fügung auf den Thron gelangten Individuum in irgend welcher, nur dem Königthum bestimmten, ungemeinen Art zu erfahren beschieden: der gemeine Kopf, das unedle Herz, welches in niederer Sphäre in vollen staatsbürgerlichen Ehren, mit sich und seiner Umgebung in gründlicher Übereinstimmung, sehr wohl bestehen konnte, verfällt auf der durch unvermeidliche Schickung ihm beschiedenen Höhe einer weithin reichenden und dauernden, an sich oft durchaus unbilligen, daher fast tragisch zu nennenden, Verachtung. Schon daß das für den Thron bestimmte Individuum keine Wahl hat, seinen rein menschlichen Neigungen keine Berechtigung zuerkennen darf, und eine große Stellung ausfüllen muß, zu der nur große Naturanlage befähigen kann, theilt ihm von vorn herein ein übermenschliches Geschick zu, dem der Schwachbefähigte bis zur persönlichen Nichtigkeit erliegen muß. Der Hochbefähigte aber ist berufen, die wahre Tragik des Lebens in seiner erhabenen Stellung ganz und tief zu erfahren. Bei leidenschaftlicher, ehrgeiziger Auffassung des patriotischen Ideals wird er zum Heerführer und Eroberer, und unterwirft sich, als solcher dem Loose des Gewaltsamen, der Treulosigkeit des Glückes: bei edelmüthig menschlicher, mitleidvoller Tendenz der Naturanlage ist aber Er berufen, tiefer und schmerzlicher, als alle Andere, das Unzulängliche alles Strebens nach wirklicher, vollkommener Gerechtigkeit zu erkennen.

Ihm ist es daher beschieden, inniger und tiefer, als dem Staatsbürger, als solchem, es möglich ist, zu empfinden, wie der Menschheit ein unendlich tieferes und umfassenderes Bedürfniß inne wohnt, als welches durch den Staat und dessen Ideal zu befriedigen ist. Wie daher der Patriotismus den Staatsbürger zu der höchsten ihm erreichbaren Höhe erhob, vermag nur die Religion ihn zur eigentlichen Menschenwürde zu führen.

Die Religion ist ihrem Wesen nach grundverschieden vom Staate. Genau in dem Grade erst ist eine reine, höchste Religion in die Welt getreten, als sie gänzlich vom Staate sich ausschied, und in sich diesen vollständig aufhob. Staat und Religion vollkommen vereinigt treffen wir nur da an, wo Beide noch auf den rohesten Stufen ihrer Bildung und Bedeutung stehen. Die primitive Naturreligion dient einzig den Zwecken, für welche im ausgebildeten Staate der Patriotismus eintritt: mit der vollkommen entwickelten patriotischen Tugend hat daher auch überall die alte Naturreligion für den Staat ihre Bedeutung verloren. So lange sie aber in Blüthe ist, begreifen die Menschen unter ihren Göttern ihr höchstes praktisches Staatsinteresse; der Stammgott ist der Repräsentant der Zusammengehörigkeit der Stammesgenossen; die übrigen Naturgötter werden zu Penaten, Schützern des Hauses, der Stadt, der Felder und Heerden. Erst da, wo diese Religionen im vollkommen ausgebildeten Staate vor der nun entwickelten patriotischen Pflicht erblaßten und zur unwesentlichen Cäremonienpflege herabsinken, erst da, wo das „Fatum" sich als politische Nothwendigkeit darstellte, konnte die wirkliche Religion in die Welt treten. Ihre Grundlage ist das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins, die tiefe Unbefriedigung des rein menschlichen Bedürfnisses durch den Staat. Ihr innerster Kern ist Verneinung der Welt, d. h. Erkenntniß der Welt als eines nur auf einer Täuschung beruhenden, flüchtigen und traumartigen Zustandes, sowie erstrebte Erlösung aus ihr, vorbereitet durch Entsagung, erreicht durch den Glauben.

In der wahren Religion findet somit eine vollständige Umkehr aller der Bestrebungen statt, welche den Staat gründeten und organisirten: was hier nicht zu erreichen war, giebt das menschliche Gemüth auf diesem Wege zu erlangen auf, um auf einem gänzlich entgegengesetzten sich dessen zu versichern. Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben, als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung fordert. Welches ist nun diese andere Welt? So weit die intellektualen Vorstellungsfähigkeiten des menschlichen Verstandes reichen, und in ihrer praktischen Anwendung als Vernunft sich geltend machen, ist durchaus keine Vorstellung zu gewinnen, welche nicht genau immer nur wieder diese selbe Welt des Bedürfnisses und des Wechsels erkennen ließe: da diese der Quell unserer Unseligkeit ist, muß daher jene andere Welt der Erlösung von dieser Welt genau so verschieden sein, als diejenige Erkenntnißart, durch welche wir sie erkennen sollen, verschieden von derjenigen sein muß, welcher einzig diese täuschende leidenvolle Welt sich darstellt.

Wir sahen, daß im Patriotismus bereits des einzelnen, durchaus nur vom persönlichen Interesse bestimmten Individuums, ein Wahn sich bemächtigt, welcher die Gefahr des Staates ihm als unendlich gesteigerte persönliche Gefahr erscheinen läßt, für deren Abwendung er sich dann mit ebenso gesteigertem Eifer aufopfert. Wo es nun aber gilt, dem im Grunde einzig sich entscheidenden persönlichen Egoismus' die ganze Welt, den vollständigen Zusammenhang all' der Verhältnisse, in welchem ihm bisher einzig Befriedigung zu erlangen möglich schien, als nichtig empfinden zu lassen, seinen Eifer auf freiwilliges Entsagen und Leiden zu richten, um ihn von dieser Welt unabhängig zu machen, muß diese wunderwirkende Vorstellung, die wir, der gemeinen praktischen Vorstellungsweise gegenüber nur als Wahn auffassen können, einen so erhabenen, mit allem Übrigen durchaus unvergleichlichen Quell haben, daß der nothwendige Schluß

auf ihn aus dieser übernatürlichen Wirkung uns in Wahrheit als einzige Möglichkeit einer Vorstellung von ihm selbst gestattet sein kann. —

Wer die Erkenntniß des Wesens des christlichen Glaubens damit für abgethan hält, daß er diesen für eine versuchte Befriedigung des maaßlosesten Egoismus erklärt, vermöge welcher etwa der Kontrahent gegen Entsagung und freiwilliges Leiden in diesem verhältnißmäßig kurzen und flüchtigen Leben die ewige, nie endende Seligkeit gewänne, der würde hiermit genau nur die Vorstellungsart bezeichnen, welche allerdings dem unerschütterten menschlichen Egoismus einzig zugänglich ist, durchaus aber nicht die wahnverklärte Vorstellung, welche Demjenigen zu eigen ist, der freiwilliges Entsagen und Leiden wirklich ausübt. Durch freiwilliges Entsagen und Leiden ist dagegen praktisch der Egoismus bereits aufgehoben, und wer sie erwählt, möge er damit was immer erreichen wollen, ist hierdurch in Wahrheit bereits der in Raum und Zeit befangenen Vorstellung enthoben; denn er kann unmöglich mehr ein in Zeit und Raum, seien diese auch als ewig und unermeßlich vorgestellt, liegendes Glück suchen. Das, was ihm die übermenschliche Kraft giebt, freiwillig zu leiden, muß bereits selbst von ihm als ein, jedem Anderen unerkennbares, tiefinneres, gar nicht anders als durch äußere Leiden der Welt mittheilbares, Glück empfunden werden: es muß das unermeßlich erhabene Wonnegefühl der Weltüberwindung sein, gegen welche das eitle Behagen des Welteroberers geradezu kindisch nichtig erscheint.

Aus diesem, über Alles erhabenen, Erfolge haben wir auf die Natur des göttlichen Wahnes selbst zu schließen; und um ihn uns irgendwie vorzustellen, haben wir daher genau auf Das zu achten, wie er sich dem religiösen Weltüberwinder darstellt, indem wir uns eben nur diese Vorstellung rein zu wiederholen und zu vergegenwärtigen suchen, keineswegs aber so, wie wir ihn uns für unsere, von der des Religiösen gänzlich verschiedene Vorstellungsart etwa zurecht zu legen für gut halten möchten. —

Wie die höchste Kraft der Religion sich im Glauben kundgiebt, liegt ihre wesentlichste Bedeutung in ihrem Dogma. Nicht durch ihre praktische Bedeutung für den Staat, also durch ihr Moralgesetz, ist die Religion wichtig; denn die Grundzüge jeder Moral finden sich in jeder, auch der unvollkommensten Religion: sondern durch ihren unermeßlichen Werth für das Individuum bekundet die christliche Religion ihre erhabene Bedeutung, und zwar durch ihr Dogma. Das Wundervolle und ganz Unvergleichliche des religiösen Dogma's besteht darin, daß Das, was auf dem Wege des Nachdenkens durch die richtigste philosophische Erkenntniß nur in negativer Form gefaßt werden kann, in ihm sich in positiver Form darstellt; d. h. wenn der Philosoph bis zur Darstellung der Irrigkeit und Ungeeignetheit derjenigen natürlichen Vorstellungsart gelangt, vermöge welcher uns die Welt, wie sie sich uns gemeinhin darstellt, als eine unzweifelhafte Realität erscheint; so stellt das religiöse Dogma die andere, bisher unerkannte Welt dar, und zwar mit solch' unfehlbarer Sicherheit und Bestimmtheit, daß der Religiöse, dem sie aufgegangen ist, hierüber in die unerschütterlichste, tiefbeseligendste Ruhe geräth. Wir müssen annehmen, daß der gemeinen menschlichen Erkenntniß diese in ihrer Wirkung so unsäglich beglückende, nur nach der Kategorie des Wahnes zu fassende Vorstellung, oder besser unmittelbare Wahrnehmung des Religiösen, wie ihrem Gehalte, so auch ihrer Gestalt nach, durchaus fremd und unvorstellbar bleibt. Was dagegen aus ihr und über sie, zu ihrer Mittheilung an den Profanen, an das Volk, kundgegeben wird, kann nichts Anderes als eine Art von Allegorie sein, nämlich gewissermaßen eine Übertragung des Unaussprechlichen, nie Wahrgenommenen und aus unmittelbarer Anschauung Verständlichen, in die Sprache des gemeinen Lebens und der einzig ihm möglichen, an sich irrigen Erkenntniß. In dieser heiligen Allegorie wird versucht, der weltlichen Vorstellung das Geheimniß der göttlichen Offenbarung zuzuführen: sie kann sich zu dem vom Religiösen unmittelbar Angeschauten nur dem ähnlich verhalten, wie sich der am Tage erzählte Traum zu dem

wirklichen Traume der Nacht verhält: diese Erzählung wird nämlich gerade für das Allerwesentlichste des Mitzutheilenden schon so stark mit den Eindrücken des gewöhnlichen Tageslebens behaftet, und durch sie entstellt sein, daß sie weder den Erzähler wirklich befriedigt,' — da er fühlt, es sei gerade das Wichtigste eigentlich ganz anders gewesen, — noch auch den Zuhörer mit der Sicherheit der Erfahrung von etwas vollkommen Begreiflichem und an sich Verständlichem erfüllt. Ist somit schon die uns selbst von dem tief erregenden Traume übrig bleibende Vorstellung eigentlich nur eine allegorische Übertragung, deren wesentliche Unübereinstimmung mit dem Originale uns als beängstigendes Bewußtsein verbleibt, und kann daher die vom Zuhörer empfangene Kenntniß nur eine im Grunde wesentlich entstellte Vorstellung von jenem Originale sein, so bleibt doch immerhin diese Mittheilung, wie sie ähnlich auch von der wirklich empfangenen göttlichen Offenbarung nicht anders zu erlangen ist, der einzige Weg zur Kundgebung dieser Empfängniß an den Laien: auf ihm bildet sich das Dogma, und dieses ist das der Welt einzig Erkenntliche der Offenbarung, welches sie daher auf Autorität anzunehmen hat, um an Dem, was sie nicht selbst sah, mindestens durch Glauben theilhaftig zu werden. Daher wird dem Volke am allereindringlichsten eben der Glaube empfohlen: der Religiöse, durch eigene Anschauung des Heiles theilhaftig Gewordene, fühlt und weiß, daß der Laie, dem die Anschauung selbst noch fremd blieb, nur den Weg des Glaubens zur Erkenntniß des Göttlichen vor sich hat, und dieser muß, soll er erfolgreich sein, in dem Maaße innig, unbedingt und zweifellos sein, als das Dogma in sich all' das Unbegreifliche, und der gemeinen Erkenntniß widerspruchvoll Dünkende enthält, welches durch die unvergleichliche Schwierigkeit seiner Abfassung bedingt war.

Die eigentliche Entstellung des durch göttliche Offenbarung erschauten Grundwesens der Religion, somit des wahrhaften, an sich der gemeinen Erkenntniß unmittheilbaren Grundwesens derselben, ist daher wohl durch die erwähnte Schwierigkeit der Abfassung des Dogma's

im ersten Grunde selbst bedingt; sie wird an sich aber erst merklich und wirklich von da ab, wo die Natur des Dogma's nach der Form der gemeinen kausalen Erkenntniß in Untersuchung gezogen wird. Zu dem hieraus sich herleitenden Verderbniß der Religion selbst, deren Allerheiligstes eben das unbezweifelbare, durch innigen Glauben beseligende Dogma ist, führt die unausweichliche Forderung, es gegen die Angriffe der gemeinen menschlichen Erkenntniß zu vertheidigen, dieser es zu erklären und faßlich zu machen. Diese Forderung wird in dem Grade drängender, als die Religion, die ihren ursprünglichen Quell nur im tiefsten Abgrunde des weltflüchtigen Gemüthes hatte, wiederum in ein Verhältniß zum Staate tritt. Der die Jahrhunderte der Entwickelung der christlichen Religion zur Kirche und ihrer völligen Umbildung zum Staatsinstitute durchlaufende, in den mannigfachsten Formen immer wiederkehrende Streit über die Richtigkeit und Vernunftmäßigkeit des religiösen Dogma's und seiner Punkte, bietet uns die schmerzlich widerliche Belehrung der Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen. Zwei absolut inkongruente, ihrer ganzen Natur nach vollständig verschiedene Anschauungs- und Erkenntnißarten, durchkreuzen sich in diesem Streite, ohne je inne werden zu lassen, daß sie eben grundverschieden seien; wobei man jedoch den wirklich religiösen Vertheidigern des Dogma's mit Recht zuerkennen muß, daß sie grundsätzlich vom Bewußtsein der verschiedenartigen Erkenntnißweise, die ihnen im Gegensatze zu der weltlichen zu eigen, ausgingen; während das schreckliche Unrecht, zu welchem sie endlich gedrängt wurden, darin bestand, daß sie, da eben mit menschlicher Vernunft nichts auszurichten war, zum leidenschaftlichen Eifer und zur unmenschlichsten Anwendung der Gewalt sich hinreißen ließen, somit praktisch zum vollsten Gegensatze der Religiosität ausarteten. Die trostlos materialistische, industriell nüchterne, gänzlich entgöttlichte Gestaltung der modernen Welt verdankt sich dagegen dem entgegengesetzten Eifer des gemeinen praktischen Verstandes, das religiöse Dogma sich nach den Kausalgesetzen des Zusammenhanges der Phänomene des natürlichen und

bürgerlichen Lebens zu erklären, und, was dieser Erklärungsweise widerstrebt, als vernunftloses Hirngespinnst zu verwerfen. Nachdem die Kirche in ihrem Eifer zu den Waffen der staatsrechtlichen Exekution gegriffen, somit selbst zur politischen Macht sich gestaltet hatte, mußte, da zu solcher Macht jedenfalls im religiösen Dogma keine rechtliche Begründung lag, der Widerspruch, in den sie mit sich selbst gerathen war, zur wirklich rechtlichen Waffe in der Hand ihrer Gegner werden; und wir sehen sie heut' zu Tage, welcher andere Anschein auch noch mühsam gewahrt werden möge, zum staatlichen Institute erniedrigt, zum Zwecke des staatlichen Gemeinwesens verwendet, womit sie sich als nützlich, nicht aber mehr als göttlich erweist. —

Hätte hiermit aber auch die Religion aufgehört? —

Gewiß nicht! Sie lebt nur da, wo sie ihren ursprünglichen Quell und einzig richtigen Sitz hat, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte; denn, dieses eben ist das Wesen der wahren Religion, daß sie, dem täuschenden Tagesscheine der Welt ab, in der Nacht des tiefsten Innern des menschlichen Gemüthes als anderes, von der Weltsonne gänzlich verschiedenes, nur aus dieser Tiefe aber wahrnehmbares Licht leuchtet. —

Es ist nicht anders! Die tiefste Erkenntniß läßt uns begreifen, daß im eigenen inneren Grunde des Gemüthes, nicht aber aus der nur von außen uns vorgestellten Welt, die wahre Beruhigung uns kommen kann: unsere Wahrnehmungsorgane für die äußere Welt sind nur zur Auffindung der Mittel der Befriedigung für das Bedürfniß des dieser Welt gegenüber eben sich so vereinzelt und bedürftig vorkommenden Individuums bestimmt; unmöglich können wir mit denselben Organen den Grund der Einheit aller Wesen erkennen, sondern dieß gestattet sich uns einzig durch das neue Erkenntnißvermögen, welches uns plötzlich wie durch Gnade erweckt wird, sobald

die Eitelkeit der Welt sich uns selbst auf irgend welchem Wege zum innigen Bewußtsein bringt. Der wahrhaft Religiöse weiß daher auch, daß er der Welt nicht eigentlich auf theoretischem Wege, oder gar durch Disputation und Kontroverse, seine innere, tief beseligende Anschauung mittheilen, und sie von der Wahrhaftigkeit derselben überzeugen kann: er kann dieß nur auf praktischem Wege durch das Beispiel, durch die That der Entsagung, der Aufopferung, durch unerschütterliche Sanftmuth, durch die erhabene Heiterkeit des Ernstes, der sich über all' sein Thun verbreitet. Der Heilige, der Märtyrer ist daher der wahre Vermittler des Heiles; an ihm erkennt das Volk auf die ihm einzig begreifliche Weise, von welchem Inhalte die Anschauung sein müsse, deren es selbst nur durch Glauben, noch nicht aber durch eigene, unmittelbare Erkenntniß theilhaftig werden kann. Es liegt daher ein tiefer und wahrhaftiger Sinn darin, daß das Volk nur durch seine innig geliebten Heiligen sich an Gott wendet, und es spricht nicht für die vermeintliche wahre Aufklärung unseres Zeitalters, daß z. B. jeder englische Krämer, sobald er seinen Sonntagsrock angezogen und das rechte Buch mit sich genommen hat, der Meinung ist, jetzt in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott zu treten. Ein richtiges Verständniß desjenigen Wahnes, in welchem sich ersichtlich eine höhere Welt der gemeinen menschlichen Vorstellungsweise dadurch mittheilt, daß er ihn eine innige Unterworfenheit unter diese empfinden läßt, ist dagegen einzig im Stande, zur Erkenntniß der tiefsten Anliegen der Menschheit zu führen; wobei allerdings festzuhalten ist, daß zu jener Unterwerfung wir nur durch das bezeichnete Beispiel wahrer Heiligkeit veranlaßt werden dürfen, nicht aber von einem herrschwüthigen Klerus durch eitle Berufung auf das bloße Dogma dazu aufgefordert werden können. —

Die bezeichnete Eigenschaft der wahrhaften Religiosität, welche sich, aus dem angegebenen tiefen Grunde, nicht durch Disput, sondern einzig durch das thätige Beispiel kundgiebt, wird, wenn sie dem Könige innewohnt, zur einzigen, dem Staate wie der Religion vor-

theilhaften Offenbarung, durch welche diese mit jenem in Beziehung tritt. Wie ich zuvor nachwies, ist Niemand mehr als Er durch seine hohe, fast übermenschliche Stellung dazu gedrängt, das Leben nach seinem tiefsten Ernste zu erfassen, und — wenn er diese seiner Stellung einzig würdige Einsicht gewinnt — ist Niemand des erhabenen Trostes und der Stärkung, wie nur die wahre Religion sie gewährt, bedürftiger, als Er. Was keine Klugheit des Politikers erreicht, wird ihm, so ausgerüstet und befähigt, einzig dann möglich werden: aus jener Welt in diese blickend, wird der traurige Ernst, mit welchem ihn der Anblick der dort herrschenden Leidenschaften erfüllt, ihn zur Ausübung strenger Gerechtigkeit befähigen; die innige Erkenntniß dessen, daß alle diese Leidenschaften aber nur aus dem einen großen Leiden der unerlösten Menschheit selbst entspringen, wird ihn hingegen mitleidend zur Gnade stimmen. Unbeugsame Gerechtigkeit, stets bereite Gnade — hier ist das Mysterium des königlichen Ideales! Dem Staate zugewandt, ihm zum Heile gereichend, entsteht die Möglichkeit der Erreichung dieses Ideales aber nicht aus der Tendenz des Staates, sondern aus der Religion: und hier wäre daher der glücklichste Vereinigungspunkt, in welchem Staat und Religion, wie in den ahnungsvollen Uranfängen beider, wiederum zusammenfielen. — —

Wir haben hier dem Könige eine so ungemeine, wiederholt als fast übermenschlich bezeichnete Stellung zugesprochen, daß die Frage nahe tritt, wie die stets gleiche Behauptung derselben dem menschlichen Individuum, auf dessen natürliche Befähigung wiederum immer nur die Möglichkeit hierzu berechnet ist, durchführbar sein soll, ohne

zu erliegen. Wirklich herrscht so großer Zweifel an der Möglichkeit der Erreichung des königlichen Ideales, daß von vornherein in der Ausbildung der Staatsverfassungen hiergegen Bedacht genommen wird. Auch wir könnten uns die Befähigung eines Monarchen zur Erfüllung seiner höchsten Aufgabe nur unter ähnlichen Bedingungen vorstellen, wie wir sie beim Aufsuchen der Möglichkeit des Bestehens und Wirkens alles Ungemeinen und Außerordentlichen in dieser gemeinen Welt uns begreiflich zu machen veranlaßt sind. Jeder wahrhaft große Geist, wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen Generationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns bei näherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es ihm möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange als er das ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten.

Der große, wahrhaft edle Geist unterscheidet sich von der gemeinen Alltagsorganisation namentlich dadurch, daß jeder, oft der anscheinend geringste Anlaß des Lebens und Weltverkehres im Stande ist, sich ihm schnell im weitesten Zusammenhange mit den wesentlichsten Grundphänomenen alles Daseins, somit das Leben und die Welt selbst in ihrer wirklichen, schrecklich ernsten Bedeutung zu zeigen: der naive gemeine Mensch, der für gewöhnlich nur das äußerlichste, für das augenblickliche Bedürfniß praktisch Verwendbare solcher Anlässe wahrnimmt, geräth, wenn dann einmal durch eine ungewöhnliche Fügung dieser schreckliche Ernst plötzlich sich ihm offenbart, in eine solche Bestürzung, daß der Selbstmord sehr häufig die Folge hiervon ist. Der ungewöhnliche, große Mensch befindet sich gewissermaßen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben verzweifelt. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten großen, wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller Anschauung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Ur-Erkenntniß vom Wesen der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch ist er mit der Sanftmuth und Geduld gewaffnet,

welche ihn nie in leidenschaftliche Aufwallung über die etwa überraschende Erscheinung des Übels gerathen lassen.

Dennoch müßte in ihm die Sehnsucht, dieser Welt gänzlich den Rücken zu wenden, nothwendig und unabweislich zwingend anwachsen, wenn es nicht auch für ihn, wie für den in steter Sorge dahinlebenden gemeinen Menschen, eine gewisse Zerstreuung, eine periodische völlige Abwendung von dem, sonst ihm stets gegenwärtigen Ernste der Welt gäbe. Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügung ist, muß für ihn, nur eben in der ihm entsprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden sein; und was ihm diese Abwendung, diese edle Täuschung, möglich macht, muß wiederum ein Werk jenes Menschen erlösenden Wahnes sein, der überall da seine Wunder verrichtet, wo die normale Anschauungsweise des Individuums sich nicht weiter zu helfen weiß. Dieser Wahn muß in diesem Falle aber vollkommen aufrichtig sein; er muß sich von vornherein als Täuschung bekennen, um von Demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerstreuender Täuschung, in dem von mir gemeinten großen und ernsten Sinne, verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Thatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dieß das religiöse Dogma thut: sondern seine eigenste Kraft muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt. Dieß leistet die Kunst; und sie zeige ich daher beim Abschiede meinem hochgeliebten Freunde als den freundlichen Lebensheiland, der zwar nicht wirklich und völlig aus dem Leben hinausführt, dafür aber innerhalb des Lebens über dieses erhebt und es selbst uns als ein Spiel erscheinen läßt, das, wenn es selbst zwar auch ernst und schrecklich erscheint, uns hier doch wiederum nur als ein Wahngebilde gezeigt wird, welches uns als solches tröstet und der gemeinen Wahrhaftigkeit der Noth entrückt. Das Werk der edelsten Kunst wird von ihm gern zugelassen werden, um, an die Stelle des Ernstes des Lebens

tretend, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, — dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen. —

So ward es mir denn möglich, auch von diesem ernsten Ausgange in die wichtigsten Gebiete des Lebensernstes, ohne mich zu verlieren und ohne zu heucheln, zu meiner geliebten Kunst zurückzukehren. Wird mein Freund mich theilnahmvoll verstehen, wenn ich bekenne, auf diesem Wege erst das volle Bewußtsein ihrer Heiterkeit wiedergewonnen zu haben?

Deutsche Kunst und Deutsche Politik.

I.

In seinen vortrefflichen „Untersuchungen über das europäische Gleichgewicht" schließt Constantin Frantz seine Darstellung des in der Napoleonischen Propaganda ausgesprochenen Einflusses der französischen Politik auf das europäische Staatensystem mit folgendem Satze ab:

„Es ist aber eben nichts Anderes als die Macht der französischen Civilisation, worauf diese Propaganda beruht, und ohne welche sie selbst ganz machtlos sein würde. Sich der Herrschaft dieser materialistischen Civilisation zu entziehen ist darum der einzig wirksame Damm gegen diese Propaganda. Und dieß gerade ist Deutschlands Beruf, weil von allen Continentalländern nur Deutschland die erforderlichen Anlagen und Kräfte des Geistes und Gemüthes besitzt, um eine edlere Bildung zur Geltung zu bringen, gegen welche die französische Civilisation keine Macht mehr haben wird. Das wäre die rechte deutsche Propaganda und ein sehr wesentlicher Beitrag zur Wiederherstellung des europäischen Gleichgewichtes."

Wir stellen diesen Ausspruch eines der umfassendsten und originellsten politischen Denker und Schriftsteller, auf welchen die deutsche Nation stolz zu sein hätte, wenn sie nur erst ihn zu beachten ver-

stünde, an die Spitze einer Reihe von Untersuchungen, zu welchen das wohl nicht uninteressante Problem des Verhältnisses der Kunst zur Politik im Allgemeinen, der deutschen Kunstbestrebungen zu dem Streben der Deutschen nach einer höheren politischen Bedeutung im Besonderen, uns anregt. Dieses besondere Verhältniß läßt sich auf den ersten Blick als so eigenthümlicher Art erkennen, daß es lohnend erscheint, von ihm aus auf jenes allgemeinere Verhältniß prüfend und vergleichend weiter zu schließen, — lohnend für die Hebung eines edlen Selbstvertrauens der Deutschen, weil eben die universale Bedeutung schon dieses besonderen Verhältnisses, wie mit ihr den Bestrebungen der anderen Nationen zugleich versöhnend entgegengetreten wird, den vorzüglichen Beruf zu dieser Versöhnung sehr erkenntlich der Anlage und Entwickelung des deutschen Geistes zuspricht.

Daß Kunst und Wissenschaft ihren ganz eigenen, vom politischen Leben eines Volkes durchaus abseits liegenden Weg der Entwickelung, der Blüthe und des Verfalles gingen, hat Diejenigen bedünken müssen, welche vorzüglich die Wiedergeburt der neueren Kunst unter den politischen Verhältnissen der Ausgangsperiode des Mittelalters in Betracht zogen, und einen fördernden Zusammenhang des Verfalles der römischen Kirche, der Herrschaft der dynastischen Intrigue in den italienischen Staaten, sowie des Druckes der geistlichen Inquisition in Spanien, mit der unerhörten Kunstblüthe Italiens und Spaniens in der gleichen Zeit unmöglich anerkennen zu dürfen glaubten. Daß das heutige Frankreich an der Spitze der europäischen Civilisation steht, und dabei gerade die tiefste Verkommenheit an wahrhaft geistiger Produktivität aufdeckt, erscheint als neuer Widerspruch: hier, wo Glanz, Macht und anerkannte Herrschaft über alle nur erdenklichen Formen des öffentlichen Lebens fast aller Länder und Völker unleugbar vorliegen, verzweifelt der beste Geist des sich selbst so vorzüglich geistreich dünkenden Volkes an der Möglichkeit, aus den Irrwegen des entwürdigendsten Materialismus zu irgend welcher

Anschauung des Schönen sich aufzuschwingen. Soll dort den nie verschwindenden Klagen über die Beschränkung der politischen Freiheit der Nation Recht gegeben werden (und man schmeichelt sich damit, hierin einzig den Grund auch der Verderbniß des öffentlichen Kunstgeistes zu erkennen), so dürften diese Klagen nicht ohne Grund mit dem Hinweis auf jene Perioden der italienischen und spanischen Kunstblüthe bekämpft werden, wo äußerer Glanz und entscheidender Einfluß auf die Civilisation Europa's mit sogenannter politischer Unfreiheit, nicht unähnlich wie jetzt in Frankreich, Hand in Hand gingen. Daß die Franzosen zu keiner Zeit ihres Glanzes eine der italienischen nur entfernt gleichkommende Kunst, oder eine an die spanische hinanreichende poetische Litteratur hervorbringen konnten, muß einen besonderen Grund haben. Vielleicht erklärt er sich aus einem Vergleiche Deutschlands mit Frankreich zu einer Zeit des größten Glanzes des letzteren und des tiefsten Verfalles des ersteren. Dort Louis XIV., hier ein deutscher Philosoph, welcher in dem glänzenden Despoten Frankreichs den berufenen Herrn der Welt erblicken zu müssen glaubte: unleugbar ein Ausdruck des tiefsten Elendes der deutschen Nation! Damals stellten Louis XIV. und seine Höflinge auch für Das, was als schön gelten sollte, die Gesetze auf, über welche im tiefsten Grunde der Anschauung der Dinge die Franzosen noch unter Napoleon III. nicht hinausgekommen sind; von hier an das Vergessen der eigenen Geschichte, die Ausrottung der eigenen Keime einer nationalen Dichtkunst, die Verderbniß der aus Italien und Spanien eingeführten Kunst und Poesie, die Umformung der Schönheit in die Eleganz, der Anmuth in den Anstand. Unmöglich ist es für uns zu erkennen, was die wahrhaften Anlagen des französischen Volkes aus sich hätten erzeugen können; es hat sich, wenigstens in Dem, was als seine „Civilisation" gilt, so gänzlich dieser Anlagen selbst entäußert, daß wir nicht mehr darauf zu schließen vermögen, wie es sich ohne diese Umformung ausnehmen würde. Und solches geschah diesem Volke, als es sich auf einer hohen

Stufe seines Glanzes und seiner Macht befand, in seinem Fürsten selbstvergessen sich widerspiegelte; es geschah mit so bestimmender Energie, diese seine civilisirte Form drückte sich allen europäischen Völkern so eindringlich auf, daß man noch heute mit dem Blick in die Befreiung von diesem Joche in das Chaos zu sehen glaubt, in welchem mit Recht der Franzose sich auch als völliger Barbar angelangt sieht, sobald er aus der Sphäre seiner Civilisation sich hinausschwingt.

Ermißt man das wahrhaft Freiheitsmörderische dieses Einflusses, welcher das eigenthümlichste deutsche Herrschergenie der neueren Zeit, Friedrich den Großen, wiederum so gänzlich beherrschte, daß er mit geradeswegs leidenschaftlicher Verachtung auf deutsches Wesen herabblickte, so müssen wir gestehen, daß eine Erlösung aus diesem ersichtlichen Verkommniß der europäischen Menschheit an Wichtigkeit nicht ungleich der That der Zertrümmerung des römischen Weltreiches mit seiner nivellirenden, endlich ertödtenden Civilisation erachtet werden könnte. Wie dort eine völlige Regeneration des europäischen Völkerblutes nöthig war, dürfte hier eine Wiedergeburt des Völkergeistes erforderlich sein, und wirklich scheint es derselben Nation, von welcher einst jene Regeneration ausging, vorbehalten zu sein, auch diese Wiedergeburt zu vollbringen; denn so ersichtlich nachweisbar, wie kaum ein anderes Datum der Geschichte, ist die eigene Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem deutschen Geiste hervorgegangen, im vollen Gegensatze zu der übrigen „Renaissance" der neueren Kulturvölker Europa's, von denen wenigstens an dem französischen Volke ebenso ersichtlich statt einer Wiedergeburt eine unerhört und unvergleichlich willkürliche bloße Umformung auf rein mechanischem Wege von oben nachzuweisen ist.

Eben zu der Zeit, in welcher der genialste deutsche Herrscher nur mit Abscheu über den Dunstkreis jener französischen Civilisation hinwegzublicken vermochte, ging diese in der Geschichte beispiellose

Wiedergeburt des deutschen Volkes aus dem Geiste vor sich. Von ihr singt Schiller:

„Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medicäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst."

Wollen wir diesen so sprechenden Reimen des großen Dichters in schlichter Prosa noch beifügen, daß bei der Wiedergeburt der deutschen Kunst von einer Zeit die Rede ist, wo andererseits ohne seine Fürstenhäuser das deutsche Volk kaum noch zu erkennen war, daß nach der unerhörten Zertrümmerung aller bürgerlichen Kultur in Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg alle Macht, ja selbst alle Fähigkeit der Bewegung in irgend welcher Lebenssphäre einzig in der fürstlichen Gewalt lag, und daß diese fürstlichen Höfe, in welchen einzig die Macht, ja die Existenz der deutschen Nation sich aussprach, mit fast skrupulöser Gewissenhaftigkeit sich als dürftige Nachbildungen des französischen Königshofes gebärdeten, so erhalten wir einen allerdings zu ernstem Nachdenken herausfordernden Kommentar der Schiller'schen Strophe. Sollte uns bei diesem Nachsinnen ein stolzes Wohlgefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes entstehen, und würden wir, von diesem Gefühle geleitet, uns zu der Annahme ermuthigen können, daß im Grunde genommen schon jetzt, trotz des fast noch ungebrochenen Einflusses der französischen Civilisation auf den öffentlichen Geist der europäischen Völker, ihr dieser deutsche Geist als gleichmächtig gerüsteter Nebenbuhler gegenüberstünde, so möchten wir, um diesen Gegensatz auch seiner politischen Bedeutung nach zu bezeichnen, in Kürze den Satz aufstellen: die französische Civilisation sei ohne das Volk, die deutsche Kunst ohne die Fürsten entstanden; die erstere könne zu keiner gemüthlichen Tiefe gelangen, weil sie das Volk nur überkleide, nicht aber ihm in das Herz dringe; der

zweiten gebräche es dagegen an Macht und adeliger Vollendung, weil sie die Höfe der Fürsten noch nicht erreichen und die Herzen der Herrscher dem deutschen Geiste noch nicht erschließen konnte. Das Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation fiele daher mit dem Fortbestehen einer wahrhaftigen Entfremdung zwischen dem Geiste des deutschen Volkes und dem Geiste seiner Fürsten zusammen; es wäre demnach der Triumph der französischen, seit Richelieu auf die europäische Hegemonie zielenden Politik, diese Entfremdung aufrecht zu erhalten und zu vervollständigen: wie dieser die religiösen Streitigkeiten und die Machtantagonismen zwischen Fürsten und Reich zur Begründung der französischen Oberherrschaft benützte, so würde es, unter den veränderten Zeitumständen, die fortgesetzte Sorge begabter französischer Gewalthaber sein müssen, den verführerischen Einfluß der französischen Civilisation, wenn nicht zur Unterjochung der europäischen Völker, doch zur offenbaren Unterordnung des Geistes der deutschen Höfe unter ihre Macht anzuwenden. Vollständig gelang dieses Unterjochungsmittel im vorigen Jahrhunderte, wo wir mit Erröthen sehen, daß deutsche Fürsten mit zugesandten französischen Tänzerinnen und italienischen Sängern in nicht viel ehrenderer Weise gefangen und dem deutschen Volke entfremdet wurden, wie noch heute wilde Negerfürsten durch Glasperlen und klingende Schellen bethört werden. Wie mit dem Volke zu verfahren wäre, welchem seine gleichgiltig gewordenen Fürsten endlich ganz entführt wurden, ersehen wir aus einem Briefe des großen Napoleon an dessen Bruder, den er zum König von Holland bestellt: diesem machte jener Vorwürfe, dem Nationalgeiste seines Landes zu viel nachzugeben, wogegen er ihm, hätte er das Land besser französirt, noch ein Stück des nördlichen Deutschlands zu seinem Königreiche hinzugegeben haben würde, „puisque c'eût été un noyau de peuple, qui eût dépaysé davantage l'esprit allemand, ce qui est le premier but de ma politique", wie es in dem betreffenden Briefe heißt. — Hier stehen sie sich

nackt gegenüber, dieser „esprit allemand“ und die französische Civilisation: zwischen ihnen die deutschen Fürsten, von denen jene edle Schiller'sche Strophe singt. —

Offenbar lohnt sich nun die Betrachtung des näheren Verhältnisses dieses deutschen Geistes zu den Fürsten des deutschen Volkes: wohl dürfte sie zu einer ernsten Forderung führen. Denn nothwendig werden wir an den Punkt geleitet werden, wo es im Kampfe zwischen französischer Civilisation und deutschem Geiste sich um die Frage des Bestehens der deutschen Fürsten handelt. Sind die deutschen Fürsten nicht die treuen Träger des deutschen Geistes; helfen sie, bewußt oder unbewußt, der französischen Civilisation zum Siege über den von ihnen selbst noch so traurig verkannten und unbeachteten deutschen Geist, so sind ihre Tage gezählt, der Schlag komme von dort oder hier. Eine ernste, weltgeschichtlich entscheidende Frage tritt somit an uns heran: sollten wir irren, wenn wir, von unserem Ausgangspunkte, der deutschen Kunst, sie betrachtend, ihr eine so große und ernste Bedeutung geben, so möge ein näheres Eingehen auf dieselbe uns zur deutlichen Aufklärung verhelfen.

II.

Es ist erhebend und hoch ermuthigend für uns, zu sehen, daß der deutsche Geist, als er sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus seiner tiefsten Verkommenheit erhob, nicht einer neuen Geburt, sondern wirklich nur einer Wiedergeburt bedurfte: er konnte über zwei verlorene Jahrhunderte hinüber demselben Geiste die Hand reichen, der damals in weiter Verzweigung über das heilige römische Reich deutscher Nation seine kräftig treibenden Keime verbreitete, und von dessen Wirken auch auf die plastische Gestaltung der Civilisation Europa's wir nicht gering zu denken haben, wenn wir uns erinnern, daß die schöne, so mannigfaltig individuelle, phantasiereiche deutsche Kleidertracht damals von allen Völkern Europa's aufgenommen war. Betrachtet zwei Portraits: hier Dürer, dort Leibniz: welches Grauen vor der unseligen Zeit unseres Verfalles weckt uns der vergleichende Anblick! Heil den herrlichen Geistern, die zuerst dieses Grauen empfanden und den Blick über die Jahrhunderte hinüber aussandten, um sich selbst wieder erkennen zu dürfen! Da fand es sich denn, daß es nicht Schlaffheit gewesen war, was das deutsche Volk in sein Elend versenkt hatte: es hatte seinen dreißigjährigen Krieg um seine Geistesfreiheit gekämpft; die war gewonnen,

und ermattete der Leib in Blut und Wunden, der Geist blieb frei, selbst unter der französischen Allongeperrücke. Heil euch, Winckelmann und Lessing, die ihr noch über die Jahrhunderte der eigenen deutschen Herrlichkeit hinweg den urverwandten göttlichen Hellenen fandet und erkanntet, das reine Ideal menschlicher Schönheit dem vom Puderstaub umflorten Blicke der französisch civilisirten Menschheit erschlosset! Heil dir, Goethe, der du die Helena dem Faust, das griechische Ideal dem deutschen Geiste vermähltest konntest! Heil dir, Schiller, der du dem wiedergeborenen Geiste die Gestalt des „deutschen Jünglings" gabest, der sich mit Verachtung dem Stolze Britanniens, der Pariser Sinnenverlockung gegenüberstellt! Wer war dieser „deutsche Jüngling"? Hat man je von einem französischen, einem englischen „Jünglinge" gehört? Und wie untrüglich deutlich und greifbar faßlich verstehen wir doch sogleich diesen „deutschen Jüngling"! Diesen Jüngling, der in Mozart's keuscher Melodie den italienischen Kastraten beschämte, in Beethoven's Symphonie männlichen Muth zu kühner, welterlösender That gewann! Und dieser Jüngling war es, der sich endlich auf das Schlachtfeld stürzte, um, da seine Fürsten Alles, Reich, Land, Ehre, verloren, dem Volke seine Freiheit, den Fürsten selbst ihre verwirkten Throne wieder zu erobern. Und wie ward diesem „Jünglinge" gelohnt? Es giebt in der Geschichte keinen schwärzeren Undank, als den Verrath der deutschen Fürsten an dem Geiste ihres Volkes, und mancher guten, edlen und aufopfernden That ihrerseits wird es bedürfen, um diesen Verrath zu sühnen. Wir hoffen auf diese Thaten, und deßhalb sei die Sünde kräftig nachgewiesen.

Wie war es möglich, daß die Fürsten der unvergleichlich glorreichen Wiedergeburt des deutschen Geistes mit gänzlicher Unbeachtung zusehen, und auch nicht die mindeste Wirkung auf ihre Ansicht vom Charakter ihres Volkes davon empfangen mochten? Womit diese unglaubliche Blindheit sich erklären, die selbst nicht einmal die Zwecke ihrer dynastischen Politik aus diesem unendlich regen Geiste

nützlich zu fördern verstand? — Der Grund der Verderbniß des deutschen Herzens gerade in diesen höchsten Regionen der deutschen Nation liegt wohl tief und weit ab, vielleicht zum Theil selbst in der universalen Anlage des deutschen Wesens. Das deutsche Reich war nicht ein eng nationaler Staat, und himmelweit verschieden von Dem, was heutzutage im Sinne eines solchen dem Verlangen der getrennten und zertretenen schwächeren Nationalvölker vorschwebt. Deutsche Kaisersöhne mußten vier europäische Sprachen erlernen, um einem gerechten Verkehre mit den Gliedern des Reiches gewachsen zu sein. Die Geschicke ganz Europa's faßten sich in den Sorgen der Politik des deutschen Kaiserhofes zusammen; und nie, selbst im tiefsten Verfalle des Reiches, änderte diese Bestimmung sich gänzlich. Nur daß endlich der Kaiserhof in Wien, bei seiner Schwäche dem Reiche gegenüber, mehr vom spanischen und römischen Interesse geleitet wurde, als auf dieses seinen Einfluß ausübte, so daß in der verhängnißvollsten Zeit das Reich einem Gasthofe glich, in welchem nicht mehr der Wirth, sondern die Gäste die Rechnung machten. Gerieth der Wiener Hof so fast gänzlich in das spanisch-römische Geleise, so herrschte dagegen an dem einzig endlich machtvoll ihm gegenübertretenden Berliner Hofe die Tendenz der französischen Civilisation, nachdem sie die geringeren Fürstenhöfe, an ihrer Spitze den sächsischen, vollkommen in ihr Geleise gezogen hatte. Diese Höfe verstanden unter Kunstpflege im Grunde nichts Anderes mehr, als Herbeischaffung eines französischen Ballets oder einer italienischen Oper, und dabei ist es, genau genommen, verblieben bis auf den heutigen Tag. Gott weiß, wo und wie Goethe und Schiller verkommen wären, wenn der Erstere nicht, mit Vermögen geboren, einen kleinen deutschen Fürsten, das Weimarische Wunder, zum persönlichen Freunde gewonnen, und schließlich in dieser Stellung auch für Schiller einigermaßen hätte sorgen können! Vermuthlich wäre ihnen das Loos Lessing's, Mozart's und so vieler Edlen nicht erspart gewesen. Allein der „deutsche Jüngling", von dem wir reden, war

nicht der Mann, der „Fürstengunst" im Sinne eines Racine und Lully zu bedürfen: er war berufen, „der Regeln Zwang" abzuwerfen, und wie dort, so hier im Völkerleben dem Zwange befreiend entgegenzutreten. Diesen Beruf erkannte denn auch ein geistvoller Staatsmann zur Zeit der höchsten Noth, und als alle regelrecht geschulten Söldnerheere der Monarchen dem, nun nicht mehr als wohlgekräuselter Civilisator, sondern als zermalmender Kriegsherr eingedrungenen Führer der französischen Macht gänzlich erlegen, die deutschen Fürsten nicht mehr der französischen Civilisation, sondern auch ihrem politischen Despotismus unterworfen waren, da war es der „deutsche Jüngling", der nun zu Hilfe gerufen wurde, um mit den Waffen in der Hand zu zeigen, welcher Art dieser deutsche Geist sei, der in ihm wiedergeboren. Er zeigte der Welt seinen Adel. Zum Klang von Leyer und Schwert schlug er seine Schlachten. Staunend mußte sich der gallische Cäsar fragen, warum er jetzt die Kosaken und Kroaten, die kaiserlichen und königlichen Gardisten nicht mehr zu schlagen vermöchte? Vielleicht ist auf Europa's Thronen sein Neffe der Einzige, welcher mit wahrer Besonnenheit die Frage zu beantworten weiß: er kennt und *fürchtet* den „deutschen Jüngling". Erkennt Ihr ihn nun auch, denn Ihr dürft ihn *lieben*.

Worin bestand nun dieser große Undank, mit welchem die Fürsten den rettenden Thaten des deutschen Geistes lohnten? Den französischen Gewaltherrn waren sie los; aber die französische Civilisation setzten sie wieder auf den Thron, um nach wie vor sich einzig von ihr gängeln zu lassen. Nur die Enkel jenes Louis XIV hatten wieder in Macht gesetzt werden sollen; und wirklich sieht es aus, als ob des Weiteren es nur darauf angekommen wäre, in Ruhe wieder Ballet und Oper sich vorführen zu lassen. Nur Eines fügten sie diesen Wiedererrungenschaften hinzu: die Furcht vor dem deutschen Geiste. Der „Jüngling", der sie errettete, mußte es entgelten, daß er seine ungeahnte Macht gezeigt. Ein traurigeres Misverständniß,

als dieses von nun ab durch ein volles halbes Jahrhundert sich hinziehende zwischen Volk und Fürsten in Deutschland, hat die Geschichte schwerlich aufzuweisen; und doch ist dieses Misverständniß das Einzige, was noch eine nothdürftige Entschuldigung für den ausgeübten Undank abgeben kann. War früher der deutsche Geist eben nur aus Trägheit und Geschmacksverderbniß unbeachtet geblieben, so verwechselte man ihn nun, als seine Kraft sich auf den Schlachtfeldern kennen gelernt hatte, mit dem Geiste der bekämpften französischen Revolution, — da doch nun einmal Alles nur im französischen Lichte und Geschmacke betrachtet werden mußte. Der deutsche Jüngling, welcher den Soldatenrock ablegte und, statt zum französischen Frack, nun zum altdeutschen Rocke griff, galt bald als Jakobiner, der sich auf deutschen Universitäten nichts Geringerem als dem Studium des universellen Königsmordes hingäbe. Oder sollte der Kern des Misverständnisses hiermit zu grob gefaßt sein? Desto schlimmer, wenn wir annehmen dürften, daß der Geist der deutschen Wiedergeburt wirklich richtig erfaßt, und gerade gegen ihn mit Absicht feindlich verfahren worden wäre. Mit tiefer Trauer muß man bekennen, daß Irrthum und Erkenntniß sich hierin nicht allzuweit abzustehen scheinen, wonach für die Erklärung der beklagenswerthen Folgen eines absichtlich gepflegten Misverständnisses nur die niedrigsten Beweggründe einer trägen und gemeinen Genußsucht angeführt werden könnten. Denn wie gebärdete sich nun der aus dem Kriege heimkehrende „deutsche Jüngling"? Allerdings trieb es ihn, den deutschen Geist zu thätiger Wirksamkeit in das Leben zu führen; nicht aber die Einmischung in die eigentliche Politik war sein Ziel, sondern die Erneuung und Kräftigung der persönlichen und gesellschaftlichen Sittlichkeit. Deutlich spricht sich dieß in der Gründung der „Burschenschaft" aus. Den jungen Kämpfern der Völkerschlachten stand es wohl an, der wüsten Raufluft und Schlägerwirthschaft der deutschen Studenten mit Strenge

entgegenzutreten, der Völlerei und Trinksucht zu wehren; dagegen harte Leibesübung mit sorgsamer Gesetzmäßigkeit auszubilden, das Fluchen und Schwören abzuschaffen, und wahre herzliche Frömmigkeit durch das edle Gebot der Keuschheit zu krönen. Mit den hierdurch bekämpften Lastern behaftet, traf den entarteten Söldner des dreißigjährigen Krieges die französische Civilisation an: mit ihrer Hilfe jene Rohheit gleißend zu übertünchen, schien den Fürsten für alle Zeiten genügend. Dagegen trachtete nun die Jugend selbst das einst von Tacitus dem „deutschen Jüngling" gespendete Lob zu verdienen. Welches Volk hat einen ähnlichen Vorgang in seiner Kulturgeschichte aufzuweisen?

Wahrlich, eine durchaus unvergleichliche Erscheinung. Hier war nichts von der finsteren, despotischen Askese, welche zu Zeiten bei romanischen Völkern spurlos vorübergehende Wirkungen ausübte: denn diese Jugend war — wunderbar zu sagen! — fromm, ohne kirchlich gesinnt zu sein. Es ist, als ob Schiller's Geist, die zartesten und edelsten seiner idealen Gestalten, hier auf einem altheimischen Boden Blut und Leben gewinnen wollten. Zu welcher gesellschaftlichen und staatlichen Bildung es hätte führen müssen, wenn die Fürsten diesen Geist der Jugend ihres Volkes verstanden, und ihn wohlmeinend zu großen Zwecken angeleitet hätten, ist gewiß nicht hoch genug anzuschlagen und schön genug vorzustellen. Die Verirrungen des Unberathenen wurden bald zu seinem Verderben benützt. Verspottung und Verfolgung säumten nicht, seine Blüthe im Keime zu ersticken. Das alte Landsmannschaftswesen mit allen seinen, die Jugend zerrüttenden Lastern ward zuerst zur Bekämpfung und Verhöhnung der Burschenschaft neu belebt und gefördert, bis endlich, als die gewiß nicht absichtslos gesteigerten Verirrungen einen düster leidenschaftlichen Charakter annahmen, es den peinlichen Gerichten übergeben werden durfte, diesem deutschen „Demagogen"-Bunde ein gewaltsames Ende zu machen. — Einzig eine Heeresorganisation be-

hielt Preußen bei, welche der Zeit des deutschen Aufschwunges entstammt war: mit diesem letzten Reste des sonst überall ausgerotteten deutschen Geistes gewann die Krone Preußen, zum Erstaunen der ganzen Welt, nach einem halben Jahrhunderte die Schlacht bei Königgrätz. So groß war der Schreck vor diesem Heere in allen europäischen Kriegsräthen, daß selbst den als mächtigst angesehenen französischen Kriegsherrn das sorgende Verlangen ankommen mußte, so Etwas, wie diese „Landwehr", seiner mit Recht so berühmten Armee einzubilden. Wir sahen vor Kurzem, wie das ganze französische Volk gegen diesen Gedanken sich sträubte. Dieß hat also die französische Civilisation nicht zu Stande gebracht, was dem mit Füßen getretenen deutschen Geiste so schnell und dauernd gelang: ein wahrhaftes Volksheer zu bilden. Sie greift zum Ersatz hierfür zu neuen Gewehrerfindungen, Hinterladern und Infanteriekanonen. Wie wird Preußen dem entgegnen? Ebenfalls durch Vervollkommnung der Gewehre, oder — durch die Benutzung der Erkenntniß seiner wahren, für jetzt von keinem europäischen Volke ihm abzulernenden Machtmittel? — Ein großer Wendepunkt ist seit dieser merkwürdigen Schlacht, an deren Vorabend das fünfzigste Jahresfest der Gründung der deutschen Burschenschaft gefeiert wurde, eingetreten, und eine unermeßlich wichtige Entscheidung steht bevor: fast hat es den Anschein, als erkenne der Kaiser der Franzosen diese Wichtigkeit tiefer, als sie die Regierungen der deutschen Fürsten erfassen. Ein Wort des Siegers von Königgrätz, und eine neue Kraft steht in der Geschichte, gegen welche die französische Civilisation für immer erbleicht.

Betrachten wir näher an den Folgen jenes von uns so bezeichneten Verrathes am deutschen Geiste, was seitdem in einem vollen halben Jahrhunderte aus den Keimen seiner damals so berauschend hoffnungsvollen Blüthe geworden ist; in welcher Weise deutsche Wissenschaft und Kunst, die einst die schönsten Erscheinungen des Völkerlebens hervorgerufen hatten, auf die Entwickelung der edlen

Anlagen dieses Volkes gewirkt haben, seitdem sie als Feinde der Ruhe, wenigstens der Bequemlichkeit der deutschen Throne aufgefaßt und darnach behandelt wurden. Vielleicht führt uns diese Betrachtung zu der deutlicheren Erkenntniß der begangenen Sünden, die wir dann milde nur als Fehler aufzufassen uns bemühen werden, für welche wir nur auf Verbesserung, nicht auf Sühne zu bestehen hätten, wenn wir schließlich auf eine wahrhaft erlösende, innige Verbindung der deutschen Fürsten mit ihren Völkern, auf ihre Durchdringung vom wahrhaften deutschen Geiste mahnend hinweisen.

III.

Nimmt man an, daß Zeiten eines großen politischen Aufschwunges dazu gehören, um die geistigen Anlagen eines Volkes zu hoher Blüthe zu treiben, so hat man nun zu fragen, wie es kommt, daß nach den deutschen Befreiungskriegen im Gegentheil ein erschreckend schneller Verfall der bis dahin sich steigernden Blüthe offenkundig eintritt. Zwei Einsichten lassen sich hieraus gewinnen, nämlich sowohl in die Abhängigkeit, wie in die Unabhängigkeit des Kunstgenius eines Volkes von dem Stadium seines politischen Lebens. Gewiß muß auch die Geburt eines großen Kunstgenies in irgend einem Zusammenhange mit dem Geiste seiner Zeit und seines Volkes stehen; wenn wir in der Auffindung der geheimen Bänder dieses Zusammenhanges aber nicht durchaus willkürlich verfahren wollen, thun wir gewiß nicht Unrecht, der Natur ihr Geheimniß hier zu überlassen und zu bekennen, große Genies werden nach Gesetzen geboren, die wir nicht zu erfassen vermögen. Daß uns kein Genie, wie sie die Mitte des vorigen Jahrhunderts in so reicher Mannigfaltigkeit hervorbrachte, im Beginne dieses Jahrhunderts geboren wurde, hat gewiß nicht eigentlich mit dem politischen Leben der Nation etwas zu thun; daß hingegen die hohe Stufe geistiger

Empfänglichkeit, auf welche uns das Kunstgenie der deutschen Wiedergeburt erhoben, so schnell wieder herabsank, daß das Volk sein reiches Erbe immer ungenützter sich entwenden ließ, dieß ist allerdings aus dem Geiste der Reaktion gegen den Aufschwung der Freiheitskriege zu erklären. Daß der Schooß deutscher Mütter um jene Zeit uns keine größeren Dichter als Houwald, Müllner u. s. w. geboren hatte, mag dem unerforschlichen Naturgeheimniß angehören; daß diese geringeren Talente die freien Geleise der großen deutschen Ahnen verließen, um in trübseligen Nachahmungen unverstandener romanischer Vorbilder sich bis zu kindischer Abgeschmacktheit zu verirren, und daß diese Verirrungen wirkliche Beachtung finden konnten, läßt aber mit Sicherheit auf einen trübseligen Geist, auf eine Stimmung großer Niedergeschlagenheit im Leben der Nation schließen. Immerhin lag in dieser sich begegnenden trübseligen Stimmung noch ein Zug von geistiger Freiheit: man möchte sagen, der abgespannte deutsche Geist half sich auf seine Weise. Das wahre Elend beginnt hingegen erst da, wo ihm auf andere Weise geholfen werden sollte.

Unleugbar war die entscheidendste Wirkung des Geistes der deutschen Wiedergeburt schließlich durch die dramatische Dichtung vom Theater aus auf die Nation ausgeübt worden. Wer (wie dieß heut' zu Tage gern von impotenten Litteraten geschieht) dem Theater die allerentscheidendste Wichtigkeit für den Einfluß des Kunstgeistes auf den sittlichen Geist einer Nation absprechen oder auch geringschätzen will, beweist, daß er gänzlich außerhalb dieses wahren Wechselverkehres steht, und verdient weder in Litteratur noch Kunst beachtet zu werden. Für das Theater hatte Lessing den Kampf gegen die französische Herrschaft begonnen, und für das Theater hatte ihn der große Schiller zum schönsten Siege geführt. Alles Trachten unserer großen Dichter ging darauf, ihren Dichtungen durch das Theater erst wahres, überzeugendes Leben zu geben, und alle dazwischenliegende Litteratur war im wahrsten Sinne nur der Ausdruck dieses Trachtens. Ohne eine technische Ausbildung des Theaters vorzufinden, die nur irgendwie

der hohen Tendenz der deutschen Wiedergeburt vorgearbeitet oder gar entsprochen hätte, waren unsere großen Dichter genöthigt, dieser Ausbildung des Theaters achtlos vorauszueilen, und ihr Vermächtniß war uns mit der Bedingung übergeben, es wirklich uns erst anzueignen. Wurde uns nun auch kein Genie wie Goethe und Schiller mehr geboren, so war es jetzt eben die Aufgabe des wiedergeborenen deutschen Volksgeistes, durch die rechte Pflege ihrer Werke sich eine lange Blüthe zu bereiten, der nothwendig auch wieder die Natur durch Hervorbringung neuer schöpferischer Genies gefolgt wäre: Italien und Spanien haben diese Wechselwirkung erlebt. Nichts anderes hätte es hierzu bedurft, als die Theater in den Stand zu setzen, die Thaten der Lessing'schen Kämpfe und der Schiller'schen Siege würdig zu feiern. — Wie aber dem jugendlich idealen Gebaren der Burschenschaft die verderbliche Tendenz der alten Landsmannschaften entgegengestellt wurde, so bemächtigte man sich mit einem Instinkte, welcher der großen Unbeholfenheit des Regierten gegenüber nur dem Regierenden zu eigen sein kann, eben dieses Theaters, um den wunderbaren Schauplatz der edelsten Befreiungsthaten des deutschen Geistes dem Einflusse eben dieses Geistes zu entziehen. Wie bereitet ein geschickter Feldherr die Niederlage des Feindes? Er schneidet ihm das Terrain, die Zufuhr der Lebensmittel ab. Der große Napoleon „depayfirte" den deutschen Geist. Den Erben Goethe's und Schiller's nahm man das Theater. Hier Oper, dort Ballet: Rossini, Spontini, die Dioskuren Wiens und Berlins, die das Siebengestirn der deutschen Restauration nach sich zogen. Aber auch hier sollte der deutsche Genius sich Bahn brechen wollen; verstummte der Vers, so erklang die Weise. Der frische Athem der noch im edlen Aufschwunge bebenden jugendlichen deutschen Brust hauchte aus des herrlichen Weber's Melodieen; ein neues wundervolles Leben war dem deutschen Gemüthe gewonnen; jubelnd empfing das Volk seinen Freischütz, und schien nun von Neuem in die französisch restaurirten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater, auch da siegend und erfrischend, eindringen zu

wollen. Wir kennen die langsamen Qualen, unter welchen der so edel volksthümliche deutsche Meister sein Verbrechen der Lützow'schen Jäger-Melodie büßte, und todmüde dahinsiechte.

Die berechnendste Grausamkeit hätte nicht sinnvoller verfahren können, als es geschah, um den deutschen Kunstgeist zu demoralisiren und zu tödten; aber nicht minder grauenhaft ist die Annahme, daß vielleicht auch nur reiner Stumpfsinn und triviale Genußsucht der Machthaber diese Verwüstung anrichteten. Der Erfolg hiervon stellt sich jetzt nach einem halben Jahrhunderte ersichtlich genug in dem allgemeinen Zustande des Geisteslebens des deutschen Volkes heraus: es wäre eine Aufgabe, ihn genau zu zeichnen und seine seltsam verzweigten Phasen darzustellen. Nach mancher Seite hin gedenken wir später hierzu Beiträge zu liefern. Für jetzt genüge es zu unserem Zwecke, die über den deutschen Geist neu gewonnene Macht einer Civilisation nachzuweisen, welche seitdem selbst eine so unerhört demoralisirende Entwickelung genommen, daß edle Geister von jenseits des Rheines her sehnsüchtig den Erlösung suchenden Blick zu uns herüberwerfen. Aus dem, was diese mit Staunen dann erblicken, möge uns am besten erhellen, wie es bei uns steht.

Der von seiner eigenen Civilisation angeekelte Franzose hat das Buch der Staël über Deutschland, den Bericht B. Constant's über das deutsche Theater gelesen, er studirt Goethe und Schiller, hört Beethoven's Musik, und glaubt nun unmöglich sich zu täuschen, wenn er durch wirkliche und genaue Kenntnißnahme des deutschen Lebens sich Trost und Hoffnung auch für die Zukunft seines Volkes zu gewinnen sucht. „Die Deutschen sind ein Volk hochsinniger Träumer und tiefsinniger Denker." Frau von Staël fand den Einfluß der Kantischen Philosophie auf Schiller's Geist, auf die Entwickelung aller deutschen Wissenschaft vor: was hat dagegen der heutige Franzose bei uns zu finden? Er erkennt nur noch die merkwürdigen Folgen eines in Berlin seiner Zeit gehegten und, auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin, zu völliger Weltberühmtheit gebrachten

philosophischen Systems, welchem es gelang, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie gilt. Den Geist aller Wissenschaften findet er durch solchen Einfluß dahin umgestimmt, daß auf den Gebieten, wo der Ernst des Deutschen sich sprichwörtlich gemacht hatte, Oberflächlichkeit, Effekthascherei, wahre Unredlichkeit nicht mehr in der Diskussion von Problemen, sondern, unter Verleumdungen und Intriguen aller Art, in der persönlichen Zänkerei fast einzig den Stoff zur Ernährung des Büchermarktes hergiebt, welcher an sich dem Buchhandel zur einfachen Börsenspekulation geworden ist. Glücklicher Weise aber findet er, daß das deutsche Publikum, ganz wie das französische, eigentlich gar keine Bücher mehr liest, und seine Bildung fast lediglich nur noch aus den Journalen sich gewinnt. Er gewahrt mit Trauer, daß es hierin selbst im schlechten Sinne nicht einmal deutsch hergeht, wie doch eigentlich noch bei den Zänkereien der Universitätsprofessoren; denn hier gewahrt er endlich selbst nur einen Sprachjargon ausgebildet, der mit dem Deutschen die Ähnlichkeit immer mehr verliert. Er bemerkt in allen diesen Kundgebungen der Publizität namentlich auch den deutlichen Hang, aus allem den Deutschen so hoch ehrenden Zusammenhange mit seiner Geschichte herauszutreten, und ein gewisses europäisches Niveau des gemeinsten Tagesinteresses „anzubahnen", auf welchem die Unkenntniß und Unbildung des Journalisten ihr behagliches, dem Volke so zutraulich schmeichelndes Bekenntniß der Unnützheit gründlicher Bildung mit Freimuth an den Tag legen kann. — Der immer noch im deutschen Volke angetroffene Hang zum Lesen und Schreiben dünkt unter solchen Umständen dem Franzosen nicht von sonderlichem Werthe; ihm erscheint eher der Muttermitz und natürliche Verstand des Volkes dadurch bedroht. Hat ihn nämlich in Frankreich der praktische Materialismus der Geistesbildung des Volkes abgestoßen, so begreift er nun nicht, warum dieses

Übel unter der Pflege der geistlosesten Resultate einer dünkelhaft seichten Naturwissenschaft von Seiten der journalistischen Propaganda dem Volke noch theoretisch beigebracht werden soll, da auf diesem Wege auch noch die annehmlichen Ergebnisse der naiven Praktik unergiebig gemacht werden.

Nun wendet unser Gast sich der deutschen Kunst zu, und bemerkt zunächst, daß unter diesem Namen der Deutsche nur die Malerei und Bildhauerei, etwa auch noch die Architektur versteht; er kennt aus jener Zeit der deutschen Wiedergeburt die schönen, edlen Ansätze zur Ausbildung auch dieser Seite des deutschen Kunstgeistes: doch gewahrt er nun, daß, was damals z. B. von dem edlen P. Cornelius im wahrhaften großen Ernste gemeint war, jetzt nur noch ein spaßhafter Vorwand ist, wobei es auf den Effekt losgeht, ganz wie bei der Philosophie und Wissenschaft; was aber den Effekt betrifft, so weiß unser Franzose, daß man den bei ihm durchaus unübertrefflich gut versteht. — Jetzt zur poetischen Litteratur. Er glaubt wieder Journale zu lesen. Doch nein! wären das nicht Bücher, und noch dazu Bücher von neun innig zusammenhängenden Bänden? Hier muß deutscher Geist sein; sind auch die meisten dieser Bücher nur Übersetzungen, so muß doch hier endlich zu Tage treten, was der Deutsche außer A. Dumas und E. Sue noch ist? Wirklich, er ist außerdem noch Etwas: Ausbeuter des Ruhmes und Namens deutscher Herrlichkeit! Alles strotzt von patriotischen Versicherungen, und „deutsch", „deutsch", so tönt die Glocke laut über die kosmopolitische Synagoge der „Jetztzeit" hin. Es ist so leicht, dieses „deutsch"! Es lernt sich ganz von selbst, und keine böse Akademie paßt uns auf, noch ist man der steten Chikane des französischen Schriftstellers ausgesetzt, welcher bei einem einzigen übel gebrauchten Sprachausdruck sofort mit dem Geschrei sämmtlicher Kollegen zurückgewiesen wird, er verstehe nicht französisch zu schreiben. — Nun aber zum Theater! Dort, im täglichen, unmittelbaren Verkehre des Publikums mit den Geistern seiner Nation,

muß zuversichtlich der Geist des sinnigen, in seiner Sittlichkeit so selbstbewußt sich bewegenden deutschen Volkes sich ausdrücken, von dem ein B. Constant den Franzosen versichert hatte, daß er der französischen Regeln nicht bedürfe, weil der Innigkeit und Reinheit seines Wesens das Schickliche ganz von selbst eingeboren sei. Wir wollen hoffen, daß unser Gast im Theater nicht zunächst auf unseren Schiller und Goethe treffe, denn er würde dann unmöglich begreifen können, warum wir kürzlich dem Ersteren auf den Plätzen unserer Städte überall Statuen errichtet haben, oder vermuthen müssen, es sei dieß geschehen, um den guten, braven Mann für seine unleugbaren Verdienste auf eine recht anständige Weise nun ein- für allemal abgethan zu haben. Vor Allem würde ihm bei der Begegnung unserer großen Dichter auf der Bühne das seltsam gedehnte Zeitmaaß in der Rezitation der Verse auffallen, für das er einen stylistischen Grund aufsuchen zu müssen glaubte, bis er gewahr würde, daß diese Dehnung nur aus der Schwierigkeit, dem Souffleur zu folgen, für den Schauspieler entstehe; denn dieser mimische Künstler hat offenbar nicht die Zeit, seine Verse wirklich zu memoriren. Und der Grund hierfür erklärt sich auch bald; denn derselbe Schauspieler ist dazu angestellt, im Laufe des Jahres ziemlich alle Produkte der theatralischen Litteratur aller Zeiten und aller Völker, aller Genre's und aller Style, gleichmäßig der merkwürdigsten Versammlung, welche man überhaupt finden kann, dem abonnirten Publikum des deutschen Theaters, vorzuführen. Bei dieser unerhörten Ausdehnung der Aufgabe des deutschen Mimen kann natürlich nicht in Betracht kommen, *wie* er diese Aufgabe löst: darüber ist auch Kritik und Publikum vollständig hinweg. Der Schauspieler ist daher genöthigt, sein Gefallen auf einem anderen Gebiete seiner Leistungen zu begründen: immer führt die „Jetztzeit" ihm Etwas zu, wobei er sich in seinem eigenen, „selbstverständlichen" Elemente befindet; und hier hilft wieder, wie in der Litteratur, der eigenthümliche moderne Verkehr des neuesten deutschen

Geistes mit der französischen Civilisation aus. Wie dort A. Dumas überdeutscht wurde, wird hier die Pariser Theaterkarikatur „lokalisirt", und wie sich etwa das neue „Lokal" zu Paris verhält, so nimmt sich diese Hauptnahrung des deutschen Theaterrepertoires dann auch auf unserer Bühne aus. Eine sonderbare Unbeholfenheit des Deutschen kommt dann nun gar noch dazu, hierbei Verwirrungen hervorzubringen, welche unserem französischen Gaste den Gedanken erwecken müssen, der Deutsche überbiete in der Frivolität noch weit den Pariser: was in Paris wirklich ganz abseits der guten Gesellschaft in kleineren Winkeltheatern vorgeht, das sieht er, noch dazu mit roher Tölpelhaftigkeit reproduzirt, in den glänzenden Hoftheatern dem bevorzugten Theile der Gesellschaft ohne alle Skrupel, nackt und treuherzig, als neueste Zote vorgeführt; auch wird dieß in der Ordnung gefunden. Neulich erlebten wir, daß Mlle. Rigolboche, ein nur durch Paris begreifliches Wesen, die Tänze, welche sie dort auf besonderes Engagement der bekannten Ballunternehmer zur Belebung der von den Durchreisenden aufgesuchten verrufensten Unterhaltungen ausführte, nach wirklich groß gedruckter Ankündigung als Pariser „Cancan-Tänzerin" auf einem Berliner Theater zu tanzen berufen, und hierzu von einem hochgestellten Herrn der preußischen Aristokratie, welcher der Kunstwelt fördernde Aufmerksamkeit zu widmen gewohnt war, ehrenvoll im Wagen abgeholt wurde. Dießmal bekamen wir hierfür Etwas in der französischen Presse ab: denn mit Recht entsetzte sich das französische Gefühl darüber, wie sich die französische Civilisation ohne den französischen *Anstand* ausnähme. Wirklich haben wir zu finden, daß das einfache Anstandsgefühl derjenigen Völker, welche sonst der deutsche Geist beeinflußte, es ist, was diese jetzt gänzlich von uns abgewendet und der vollen Hingebung an die französische Civilisation zugeführt hat: die Schweden, Dänen, Holländer, unsere nationalverwandten Nachbarn, die einst im innigsten Geistesverkehre mit uns standen, beziehen jetzt ihren Bedarf an Kunst und Geist direkt aus

Paris, da sie sehr richtig wenigstens die ächte Waare der gefälschten vorziehen.

Was aber wird unser französischer Gast empfinden, wenn er an diesem Schauspiele der deutschen Civilisation sich geweidet? Gewiß, eine verzweiflungsvolle heimathliche Sehnsucht wenigstens nach dem französischen Anstande zurück, und in ihr ist, wohlerwogen, ein sehr wirksames neues Machtmittel der französischen Herrschaft gewonnen, gegen welches wir uns schwer zu wehren verstehen dürften. Wollen wir es dennoch versuchen, so prüfen wir des Weiteren sorgsam, und ohne jede eitle Selbstüberhebung, die uns etwa noch verbleibenden Hilfsmittel hierzu.

IV.

Dem geistvollen Franzosen, welchen wir die gegenwärtige Physiognomie des geistigen Lebens in Deutschland in Augenschein nehmen sahen, dürften wir doch schließlich zum Troste sagen, daß sein Blick nur den äußeren Dunstkreis des wahren deutschen Geisteslebens berührte. Dieß war die Sphäre, in welcher man dem deutschen Geiste erlaubte, den Schein von Macht und öffentlicher Wirksamkeit zu erstreben: sobald er ganz von diesem Streben abstand, konnte die Verderbniß natürlich auch über ihn keine Macht gewinnen. Es wird, wie betrübend, so doch auch lohnend sein, ihn in seiner Heimath aufzusuchen, dort, wo er einst, unter der steifen Perücke eines S. Bach, unter der gepuderten Frisur eines Lessing, den Wunderbau des Tempels seiner Herrlichkeit entwarf. Es spricht nicht gegen die Fähigkeit des deutschen Geistes, sondern nur gegen den Verstand der deutschen Politik, wenn dort in der Tiefe der so universal angelegten deutschen Individualität als Quell eigener Tüchtigkeit ein Reichthum sich erhält, der dem öffentlichen Leben keine Zinsen zu tragen vermag. Wiederholt haben wir in den vergangenen Dezennien die seltsame Erfahrung gemacht, daß die deutsche Öffentlichkeit auf Geister ersten Ranges im deutschen Volke erst durch die Entdeckungen der Ausländer hingewiesen worden ist. Dieß ist ein schöner, tiefbedeut-

samer Zug, wie beschämend er auch für die deutsche Politik sein mag: versenken wir uns in seine Betrachtung, so gewinnen wir in ihm eine ernstliche Mahnung an die deutsche Politik, ihre Schuldigkeit zu thun, weil von ihr dann für die europäischen Gesammtvölker das Heil zu erwarten steht, welches keines von diesen aus seinem eigenen Geiste zu begründen vermag. Genau betrachtet war seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter: der wahre Quell fortwährender Erneuerung blieb das deutsche Wesen. In diesem Sinne sprach die Auflösung des „heiligen römischen Reiches deutscher Nation" nichts Anderes als ein Überwiegen der vorherrschend gewordenen praktisch realistischen Tendenz der europäischen Bildung aus; ist diese nun am Abgrunde des geistlosesten Materialismus angelangt, so wenden sich mit sehr richtigem Naturtriebe die Völker zum Quell ihrer Erneuerung zurück, und merkwürdiger Weise treffen sie da das deutsche Reich selbst in einem fast unerklärlich aufgehaltenen Verfall, dennoch aber nicht in seinem vollen Untergange, sondern in dem sehr erkenntlichen inneren Streben nach seiner edelsten Wiedergeburt an.

Überlassen wir es der praktischen Beurtheilung dieser zuletzt angedeuteten Bestrebungen, die Grundzüge einer wahren deutschen Politik festzustellen, und begnügen wir uns hier, unserem Zwecke gemäß, damit, abseits des durch offiziellen Misverstand verwahrlosten öffentlichen Geisteslebens der Deutschen, den in anarchischer Selbstüberlassenheit ihrer eigenthümlichen Fortbildung nachhängenden Anlagen des deutschen Geistes unsere Beachtung zuzuwenden, um auf den geeigneten Punkt zu treffen, welcher beide Richtungen des öffentlichen Lebens zu einer dem endlichen Hervortreten jenes verborgenen Reichthumes günstigen Vereinigung führen könnte.

Suchen wir daher, um leichter zu dem angedeuteten Punkte zu gelangen, die Kundgebungen des deutschen Geistes jetzt da auf, wo sie erkenntlich die Öffentlichkeit noch berühren, so treffen wir eben auch hier auf unverwerfliche Zeugnisse von der Zähigkeit der deutschen

Natur, das einmal Erfaßte nicht wieder aufzugeben. Der eigentliche föderative Geist des Deutschen hat sich nie vollständig verleugnet: er hat selbst in den Zeiten des tiefsten politischen Verfalles durch die zähe Aufrechterhaltung seiner fürstlichen Dynastien, gegenüber der centralisirenden Tendenz des habsburgischen Kaiserthumes, die Unmöglichkeit der eigentlichen Monarchie in Deutschland für alle Zeiten dargethan. Seit dem Aufschwunge des Volksgeistes in den Freiheitskriegen ist diese alte föderative Neigung in jeder Form auch wieder in das Leben getreten; da, wo sie sich am lebensfähigsten zeigte, in den Verbindungen der hocherregten deutschen Jugend, wurde sie zuerst, als der monarchischen Bequemlichkeit feindselig angesehen, gewaltsam unterdrückt; dennoch war es nicht zu wehren, daß sie sich nun auf alle Gebiete des geistigen und praktischen sozialen Interesses übertrug. Zu bedauerlichem Nachdenken fordert es nur eben wieder auf, wenn wir erkennen und zugestehen müssen, daß der wundersamen Regsamkeit des deutschen Vereinswesens es nie gelingen wollte, einen wirklichen Einfluß auf die Gestaltung des öffentlichen Geistes zu gewinnen. In Wahrheit sehen wir, daß auf jedem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der gemeinnützigen sozialen Interessen, der Organisation des deutschen Wesens ungefähr dieselbe Ohnmacht anhaftet, wie z. B. unseren auf Volksbewaffnung zielenden Turnvereinen gegenüber den stehenden Heeren, oder auch wie unseren, dem französischen und englischen Vorbilde nachgeahmten Deputirtenkammern gegenüber den Regierungen. Mit Trauer erkennt daher der deutsche Geist, daß auch in diesen ihm eigentlich schmeichelnden Kundgebungen er sich in Wahrheit nicht ausdrückt, sondern wird gewahr, daß er kläglich dabei nur mit sich selbst spielt. Was endlich diese, an sich so ermuthigende, Erscheinung des deutschen Vereinswesens völlig widerwärtig machen muß, ist, daß derselbe nur auf äußeren Effekt und Profit zielende Geist, den wir zuvor als den herrschenden in unserer ganzen offiziellen Kunstöffentlichkeit erkannten, auch dieser Kundgebungen des deutschen Wesens sich bemächtigen mußte: wo Alles über seine wahre Ohnmacht end-

lich, um doch auch Etwas zu treiben, sich so gern belügt, und der unfruchtbarsten Wirksamkeit, wenn man nur recht zahlreich beisammen ist, mit williger Acclamation die herrlichste Produktivität andekretirt, da sind bald auch Aktien hierauf unter die Leute zu bringen; und der wahre Erbe und Verwerther der europäischen Civilisation stellt sich, wie überall so auch hier, gar bald selbst mit einer Börsenspekulation auf „Deutschthum" und „deutsche Gediegenheit" ein.

Daß nie Vereinigungen von noch so viel gescheidten Köpfen ein Genie oder ein wahres Kunstwerk der Welt bringen können, liegt Allen wohl klar am Tage: daß sie, bei dem gegenwärtigen Stande des öffentlichen Geisteslebens in Deutschland, aber auch nicht einmal dazu fähig sind, die Werke des Genie's, welche natürlich ganz außerhalb ihrer Sphäre sich erzeugen, der Nation kenntlich vorzuführen, das beweisen sie ersichtlich daran, daß die Kunststätten, in welchen die Werke der großen Meister der deutschen Wiedergeburt dem Volke bildend darzustellen wären, gänzlich ihrem Einflusse entzogen und der Pflege der Verderbniß des deutschen Kunstgeschmackes überlassen bleiben. Hier, nach der Seite der Kunst, wie dort nach der Seite der Politik hin, zeigt es sich unwiderleglich, wie wenig der deutsche Geist von all' diesem, andererseits doch so grunddeutschen Vereinswesen zu erwarten hat.

Gerade an ihm aber ist auch wiederum am deutlichsten nachzuweisen, wie mit einem einzigen richtigen Schritte aus der Region der Macht herab das fruchtbarste, Alles fördernde Verhältniß zu begründen wäre. Wir beziehen uns für diesen Nachweis nochmals auf die schon berührten Turnervereine, denen wir nur noch die nicht minder zahlreich gepflegten Schützenvereine beifügen wollen: dem Verlangen nach Hebung des Volksgeistes entsprungen, dient ihre jetzige Wirksamkeit, nach der idealen Seite hin, vielmehr nur zur Einschläferung dieses Volksgeistes, dem hier bei einem bequemen Spiele, sobald nur noch über dem Festschmaus der jährlichen Stiftungsfeier die Rede in feurigen Schwung kommt, geschmeichelt wird, er sei in

dieser Gestalt wirklich Etwas, und das Heil des Vaterlandes hinge geradesweges von ihm ab; dagegen nun, nach der praktischen Seite hin, dienen sie den Wortrednern unseres stehenden Heerwesens ebenso zum unumstößlichen Beleg dafür, daß unmöglich auf der Grundlage der Volksbewaffnung eine schlagfertige Armee herzustellen sei. Hier hat nun bereits das preußische Beispiel gezeigt, wie die vorliegenden Widersprüche fast vollständig ausgeglichen werden können: nach der praktischen Seite, der Erreichung wirklicher Schlagfertigkeit eines ganzen Volkes, darf die Aufgabe durch die preußische Heeresorganisation als vollständig gelöst betrachtet werden; Nichts fehlt, als auch nach der idealen Seite hin dem bewaffneten Volke noch das adelnde Gefühl von dem Werthe seiner Bewaffnung und Kampftüchtigkeit zu geben. Immerhin charakteristisch ist es, daß der letzte große Sieg des preußischen Heeres von dessen Kriegsherrn anderen, neueren Einrichtungen, im Sinne der Zurückführung der Armee auf die reinen Prinzipe der stehenden Heere, zugeschrieben wurde, während ganz Europa die Landwehrverfassung als den zu den nachdenklichsten Untersuchungen herausfordernden Grund jener Erfolge in das Auge faßte. Darin, daß gewiß auch dem, an sich wohl nicht ganz unbefangenen Urtheile des preußischen Monarchen eine sehr richtige Erfahrung von den Bedürfnissen der Organisation eines Heeres zu Grunde liegt, läßt sich unschwer erkennen, in welchem Verhältnisse alles Volksvereinswesen zu den von den Regierungen ausgehenden Organisationen stehen sollte, um nach unserer Meinung das nach allen Seiten hin Zweckmäßige zu Tage zu fördern, und zugleich zum wahren allgemeinen Heile zu führen. Daß nämlich ein jederzeit tüchtiges Heer eines besonders geübten Kernes, wie ihn nur die neuere Armeedisziplin ausbilden kann, bedarf, ist ebenso unleugbar, als es widersinnig sein würde, alle waffenfähige Bevölkerung eines Landes zum vollständig ausgebildeten Fachmilitär erziehen zu wollen, — eine Vorstellung, vor welcher bekanntlich die Franzosen neuerdings so heftig zurückschreckten. Dagegen hat dem deutschen Vereinswesen, in jedem von diesem Wesen berührten Zweige

des öffentlichen Lebens, die Regierung nur eben Das entgegenzubringen, was etwa in der preußischen Heeresverfassung der Volksbewaffnung entgegengebracht wird, der zweckmäßige Ernst der Organisation und das Beispiel der Ausdauer und Tapferkeit des wirklichen Berufssoldaten, um dem Dilettantismus der mit den Waffen nur spielenden männlichen Bevölkerung zum allgemeinen Heile die kräftigende Hand zu reichen.

Wir fragen nun, welchen unerhörten, wirklich unermeßlichen Reichthum der belebendsten Organisationen das deutsche Staatswesen in sich schließen müßte, wenn, nach geeigneter Analogie mit dem angezogenen Beispiele der preußischen Heeresorganisation, alle die mannigfachen, der wahren Kultur und Civilisation zugewandten Neigungen, wie sie sich in dem deutschen Vereinswesen kundgeben, in die einzig sie fördernde Machtsphäre, in welcher die Regierungen sich jetzt bureaukratisch abgeschlossen halten, hineingezogen würden?

Da wir die Politik hier nur insoweit zu berühren gedachten, als sie unserer Ansicht nach mit dem deutschen Kunstgeiste in Beziehung steht, überlassen wir es anderen Untersuchungen, uns über die politische Entwickelung des deutschen Geistes, im Verein der von uns ersehnten Durchdringung desselben mit dem Geiste der deutschen Fürsten, eingehenderen Aufschluß zu geben. Wenn wir uns dagegen vorbehalten, im Betreff der auf die Kunst bezüglichen, sowohl individuellen wie gesellschaftlichen Anlagen des deutschen Geistes, mit Festhaltung des soeben von uns dargelegten Grundgedankens, uns weiter mitzutheilen, so sei es uns gestattet, für alle ferneren Untersuchungen auf diesem Gebiete das gewonnene Ergebniß dieser vorangehenden Darstellung ungefähr in folgendem Satze festzustellen.

Universal, wie die Bestimmung des deutschen Volkes seit seinem Eintritte in die Geschichte sich zu erkennen giebt, sind die Anlagen des deutschen Geistes auch für die Kunst; das Beispiel der Bethätigung dieser Universalität hat die in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erlebte Wiedergeburt des deutschen Geistes auf den

wichtigsten Gebieten der Kunst gezeigt: das Beispiel der Aneignung dieser Wiedergeburt zu dem Zwecke der Veredelung des öffentlichen Geisteslebens des deutschen Volkes, sowie zu dem Zwecke der Begründung einer selbst über unsere Gränzen heilsam hinausreichenden neuen, wirklich deutschen Civilisation, muß von Denen gegeben werden, in deren Händen die politischen Geschicke des deutschen Volkes liegen: Nichts bedarf es hierzu, als daß den deutschen Fürsten aus ihrer Mitte hierfür selbst dieses rechte Beispiel gegeben werde.

V.

Es ist ermuthigend, den Anruf des Beispieles eines deutschen Fürsten für das Verständniß und die Förderung des deutschen Kunstgeistes aus der Mitte des bayerischen Landes zu erheben. Hier ward dieses angerufene Beispiel bereits zuerst, ja einzig gegeben: und wie wir nicht auf bloße luftige Spekulation hin zu konstruiren uns gewöhnt haben, bezeugen wir, daß der Gedanke an den erhobenen Anruf uns wohl nicht angekommen sein würde, wenn die Erfahrung eben dieses gegebenen Beispieles und seiner Wirkung nicht vor uns läge. Brauchen wir König Ludwig I von Bayern erst zu nennen, um zu verstehen zu geben, was wir meinen? Haben wir die ungemeine Energie der Initiative erst zu bezeichnen, mit welcher dieser von wahrem deutschen Feuereifer beseelte Fürst, den Vorurtheilen der Trägheit und Stumpfsinnigkeit zum Trotz, weithin durch sein eigenes Beispiel, und durch das Beispiel, welches er veranlaßte, den deutschen Fürsten bewies, daß es sehr wohl eine deutsche Kunst gäbe, und daß es schön und würdig sei, dieselbe zu pflegen? Er bewies, daß diese Kunst unmittelbar dem herrlichsten Vorbilde aller Kunst, der griechischen, verschwistert sei: die Goethe'sche Vermählung der Helena mit Faust ließ er in Werken der plastischen Kunst feiern, und deckte so den er-

habensten Beruf des deutschen Geistes sinnfällig, handgreiflich auf. Und die Kraft des Beispieles blieb in der Wirkung nicht aus: von nun an sorgten, wie beschämt, auch andere deutsche Fürsten für die Ausschmückung ihrer Residenzen durch edle deutsche Bildungen; von München aus berief man die Meister, denen nun Aufgaben zufielen, an welche sonst gar nicht, oder bloß im Sinne eines verderblichen, nur durch die entsprechenden frivolen Mittel des Auslandes zu befriedigenden, Luxus gedacht worden war.

Was hier von einem Punkte aus und in einer Richtung hin gewirkt werden konnte, geschah, und das Beispiel wie das Wirken König Ludwig's I ist durchaus als ein vollständiges, gänzlich erfülltes zu betrachten. Die nichtsdestoweniger nothwendig uns sich aufdrängende Frage nach dem Grunde davon, daß selbst auf eine so unvergleichlich energische Veranlassung die deutsche bildende Kunst es doch im höheren Sinne nur zu einem Ansatze der Blüthe, nicht aber zur vollen Blüthe selbst brachte, — ja daß dieser Ansatz selbst endlich der Art an Kraft verlor, daß die Erreichung der Blüthe ferner steht als im Beginn der königlichen Wiedergeburt, und die Erkenntniß eines ersichtlichen Verfalles nicht mehr abweisbar ist, — diese Frage würde in jeder Weise übel beantwortet werden, wenn wir sie nicht zunächst sogleich im Sinne der umfassenderen Aufgabe unserer gegenwärtigen Untersuchungen zu beantworten uns anließen.

Unser Urtheil hierüber wird sich in lichtvoller Weise klären, sobald wir das ungemein sinnreiche Wirken des erhabenen Sohnes des Wiedererweckers der deutschen bildenden Kunst, des so viel geliebten und als unvergeßlich beklagten Königs Maximilian II, in seiner besonderen Bedeutung uns vorführen. Von wahrhaft sinniger deutscher Natur, scheint ihm das tiefe Bedürfniß der politischen Hebung seines Landes, da sie nur im Vereine mit der politischen Neugestaltung des großen deutschen Gesammtvaterlandes herbeizuführen war, mit zehrender Sorge erfüllt zu haben, weil er in seiner besonderen Macht die Handhaben hierzu nicht finden konnte. Die Hebung der

intellektuellen Bedeutung seiner Machtsphäre, die Förderung des deutschen Geistes in allen von der bisherigen Politik der deutschen Fürsten unbeachtet gelassenen Gebieten, durfte er sich, wenn es Erfolgen galt, einzig als Aufgabe zugetheilt erkennen. Hier suchte er nun zunächst die Wirksamkeit seines erhabenen Vaters zu ergänzen. Im Betreff der bildenden Künste wandte er seine Aufmerksamkeit vorzüglich der Baukunst zu, aber bereits in dem praktischen Sinne, der geistigen Bildung seines Volkes zweckmäßige Stätten zu bereiten. Seine bedeutende Absicht in dieser Richtung zeigt sich in dem größten, leider unausgeführt gebliebenen Unternehmen, dem Bau und der Bestimmung des Maximilianeums. In diesem prachtvoll gelegenen, Alles überragenden Gebäude sollte eine Lehrstätte ganz neuer und eigenthümlicher Art gegründet werden: alles Erkennenswerthe der Kunst und Wissenschaft sollte hier in einer Weise zweckmäßig gesammelt und geordnet werden, daß an der Hand einer geistvollen und vielseitigen Belehrung in den mannigfaltigsten Fächern den Zöglingen dieser ganz einzigen Schule die Gelegenheit der Aneignung einer umfassenden Bildung, wie sie dem Urtheile des erleuchteten Fürsten gemäß namentlich allen höheren Staatsdienern zu eigen sein sollte, dargeboten wäre. Es liegt in der Idee dieser Gründung ein zu erhabener Wehmuth stimmendes Bekenntniß der zum ersten Male einem Monarchen wahrhaft bewußt gewordenen Noth. König Ludwig I konnte seinen auf sinnfällige Kunstthaten gerichteten Eifer erfolgreich befriedigen, sobald er die geeigneten Kunsttalente fand; für die ungehinderte Durchführung der ihnen gestellten Aufgaben bedurfte er nur des Materiales, über welches er als königlicher Herr eben zu verfügen wußte. Um aber den Sinn des Volkes für die schönen Thaten der Kunst empfänglich zu machen, bedurfte es einer Bildung, wie sie, namentlich nach einer so großen Verwahrlosung nach dieser Seite hin, nicht im Sturm, sondern nur durch eine Pflege zu gewinnen war, zu deren sorgsamster Überwachung in der eigenen Sphäre der Beamtenwelt vor Allem eben selbst Bildung, umfassende humane, nicht spezifische Fachbildung

nöthig war. König Maximilian II. mochte sich mit Seufzen sagen: was nützen uns diese schönen Werke der Kunst, wenn sie dem Sinne des Volkes fast feindselig erscheinen, nicht mit seinem Willen, sondern eher gegen seinen Willen in das Leben gerufen werden? — Sollte er umlenken, oder vorwärts schreiten? — Aufrichtig rieth ihm gewiß seine ganze Staatsbeamtenschaft, das Erstere zu thun. Er schwieg: legte aber besonnen die Hand daran, zuerst sich wirklich gebildete Beamte zu schaffen. Verstehen wir das Maximilianeum recht?

Fast hatte es nur den Sinn des Nachholens, des Ergänzens, des Ausfüllens der durch das kühne Kunstwirken seines feurigen Vaters nothwendig gelassenen Lücken, der fast erschreckenden Kluft zwischen dessen Kunstschöpfungen und dem Geiste seines Volkes, wenn der segenvolle König Maximilian II in unvergleichlich angestrengter Weise für deutsche Wissenschaft und Litteratur Sorge trug. Außer der wahren, innigen Neigung zu diesen Zweigen des Geisteslebens, welche einzig ihm die beispiellos thätige Sorge hierfür eingeben konnte, bestimmte den erhabenen Fürsten vielleicht selbst aber ein Gefühl von dem ersichtlich sich doch herausstellenden eigentlichen Unerfolge des großen Kunstwirkens seines erlauchten Vaters: wie keinem Geistvollen, so konnte auch ihm unmöglich entgehen, daß die fast schon angebrochene Blüthe der deutschen bildenden Kunst nicht zur vollen Entfaltung gekommen war, und wohl einem frühzeitigen Verfalle sich zuneigte; er mußte erkennen, daß der Grund hiervon, wie in der Vereinzelung der ganzen, das Volksleben noch nicht berührenden Kunstrichtung, so auch in der Einseitigkeit der bisher nur gerade eben dem Zweige der bildenden Kunst zugewandten Pflege zu suchen war.

Hatten nun die Werke der bildenden Kunst das Volk in kalter, träger Unbetheiligung gelassen, so ist es für den Erfolg unserer Untersuchungen äußerst charakteristisch, zu beachten, daß der für das Wohl seines Volkes so ernstlich besorgte König Maximilian II. dem einzigen Kunstzweige, welcher alle übrigen zu umfassen befähigt ist, und zugleich in einer Weise mit dem Volksleben sich berührt, wie nie ein anderer

es vermag, daß er an der dramatischen Kunst bedenklich, vielleicht mistrauisch vorüberging. Für Alles und Jedes wohlwollend besorgt, versuchte er zwar auch in der Verwaltung des Theaters die Bildung vertreten zu lassen: diese ging ihm hierfür aber nur im Lichte der litterarischen Bildung auf, und da es dabei eben nur auf wohlwollende Beachtung der dramatischen Kunst, nicht aber die Hebung des unvergleichlichen Reichthumes volksthümlicher Kunst aus dem unerkannten Schachte des Theaters ankam, so blieb die Pflege der litterarischen Bildung als solcher selbst das Hauptaugenmerk eines Fürsten, dem es andererseits um die Hebung des Volksgeistes zu thun war wie keinem anderen. Wie unfähig Wissenschaft und Litteratur, sobald sie nicht von einem wahrhaft produktiven künstlerischen Volksgeiste bereits getragen werden, sich erweisen, wenn sie umgekehrt diesen Volksgeist erst in das Leben rufen sollen, das zeigte sich hier, und gewiß mußte dieß der vortreffliche Fürst, dem es, eben als wahrem Vater seines Volkes, nicht auf persönliches Ergetzen an Wissenschaft und Litteratur, sondern, wie eben die Gründung des Maximilianeums zeigt, auf die Hebung des Volksgeistes ankam, selbst am empfindlichsten erfahren.

Insofern die vielen und reichen Stiftungen, mit denen er wie kein Monarch, und zwar im edelsten nationalen Sinne, die Wissenschaften bedachte, diesen selbst zu unleugbar großer Förderung gereichen mußten, darf allerdings die Pflege des geistigen Volkswohlstandes hierdurch nicht gering angeschlagen werden; denn gleicht der Gewinn hieraus auch einem Kapital, dessen Zinsenertrag einer späteren Zeit zu gelegentlicher Benützung vorbehalten bleiben muß, so ist es immer ein Reichthum, dessen Ansammlung beweist, daß es sich hiermit Bewußtsein nicht um ein Leben von heute auf morgen handelt. Immerhin muß uns die Sorge ankommen, daß, wenn dieses nächste Leben stets mehr einer schönen geistigen Entwickelung sich abwendet, jene angehäuften Schätze einst zu werth- und nutzlosem Hausrathe herabsinken dürften. Auch die besondere Pflege der Wissenschaft, welche, je höher sie gefaßt wird, nie unmittelbar auf den Volksgeist zu wirken

berufen sein kann, hat kulturhistorisch nur einen Sinn, wenn sie eine bereits blühende schöne Volksbildung eben krönt; die Bildnerin des Volkes aber ist nur die Kunst. Wie um diesen nothwendigen Übergang zu vermitteln, wurde denn von dem hochgebildeten Könige Maximilian zugleich auch die schöngeistige und poetische Litteratur mit ersichtlichem Eifer zu fördern gesucht; und hier war es, wo der Miserfolg seiner großherzigen Bemühungen am ersichtlichsten hervortrat. Sein edles Beispiel, das ersehnte, ward eben zu spät gegeben: der schwungvolle Ernst, welcher die Geister der Nation noch im Beginne dieses Jahrhunderts durchleuchtete, war eben erloschen. Auch die Reihe hochbegabter Epigonen, welche von Kleist bis zu Platen die unerschöpfliche Begabung des deutschen Geistes noch kräftig kundthaten, war nun geschlossen: für die Herstellung einer würdigen Grabstätte des längst verschiedenen letzten deutschen Dichters in Syrakus wurden kürzlich heimathliche Beiträge gesammelt. Eine andere Zeit war angebrochen: „die Jetztzeit", wie sie leibt und lebt. Der Besieger Platen's sandte uns aus Paris, seiner Wahlheimath, seine witzigen Couplet's in deutsch-poetischer Prosa zu, und H. Heine'scher Geist ward jetzt der Vater einer Litteratur, deren eigentlicher Charakter in der Verspottung jeder ernstlichen Litteratur bestand. Wie zu gleicher Zeit die Dantan'schen Karikaturen das Herz des Pariser Epicier's erfreuten, dem nun recht deutlich vor den Augen gezeigt wurde, daß alles Große und Ernste doch eigentlich nur zum Belachtwerden da sei, so labten die Heine'schen Witze das Gefühl des deutschen Publikums, welches sich jetzt über den Verfall der deutschen Geistesblüthe mit dem ihm nun fast ersichtlich gemachten Gedanken trösten konnte, daß damit am Ende doch wohl nicht so gar viel verloren wäre. Die Freude über diesen Trost, der vor Allem auch von unseren poetischen Litteraten mit besonderer Willfährigkeit angenommen wurde, ist der Grundton fast aller neuesten poetischen Litteratur geworden. Man stellt sich, als ob man dabei ganz von vorne anfange, läßt sich durch keine Mahnung an unsere großen Meister beirren, und spricht dagegen das

echt dichterische Recht an, „harmlos" so hinzulumpen, wie es eben geht. Für den Witz hat Heine gesorgt, kühne Griffe in das Gebiet des Epos werden durch vorsichtige Beachtung Byron'scher Poesien erleichtert; was bereits Britten, Franzosen und Russen nachahmten, wird noch einmal in einem biederen Deutsch nachgeahmt, und weiß der Buchhändler es endlich geschickt zu dem Anscheine von einem Dutzend Auflagen zu bringen, so steht auch eine neue Berühmtheit im deutschen Dichterwalde irgend einer allgemeinen Zeitung, womit dann die Sache in Ordnung ist.

Beklagenswerther edler Fürst, der hier Etwas beschützen, fördern zu können, zu müssen glaubte! Was konnte sein großherziger Wille anders, als eben die endlich eingetretene Impotenz der deutschen poetischen Litteratur aufdecken? —

Sahen wir nun zwei edle Beispiele deutscher Fürsten gegeben, und mußten wir sie im Grunde als erfolglos erkennen, was mag uns berechtigen, dennoch von einem erneuerten Beispiele eines deutschen Fürsten eine heilsame Wirkung zu erwarten?

VI.

Gewiß blickte der hochsinnige Förderer deutscher Geistesbestrebungen, dessen edles Beispiel wir uns zuletzt vorführten, mit wohlwollender Erwartung auch auf die Versuche von ihm begünstigter Litteraturpoeten, mit welchen diese sich endlich auch dem Theater zuwendeten: er selbst veranlaßte diese Versuche durch Ausschreibung von Preisen. Auch hierfür ein Beispiel, und — siehe da! — mit abschreckendem Erfolge. — Es soll uns hoffentlich im Verlaufe unserer Untersuchungen gelingen, den Grund davon nachzuweisen, daß nicht nur minderbegabten, sondern selbst talentvolleren Litteraten das Befassen mit dem Theater nie recht wird gedeihen können, ehe sie nicht durch eine gänzliche Neugestaltung des deutschen Theaters zu einer richtigen Ansicht vom Wesen dieses, außer allem Vergleich mit jedem anderen stehenden Kunstorganismus gelangen. Wahrhaft bedauerlich gestaltete sich der dießmalige Miserfolg nur dadurch, daß der ihm vorangehende Versuch als ein letzter, diesem unbegreiflich bedenklichen Theater fördernd beizukommen, angesehen wurde. Das Theater selbst besteht aber nach wie vor, leistet ziemlich ganz dasselbe, was irgend sonst und je von dergleichen Anstalten geleistet wurde; Alles ist in Ordnung, und Niemand fällt es ein, daß in diesem so darangegebenen

Institute der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung liegt, daß kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüthe und volksbildender Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Antheil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämonischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Im Theater feierte der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Engländer die rohen Späße seines Clowns wie die erschütternden Dramen seines Shakespeare, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen spröden Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie, — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? — Dieß wollen wir uns deutlich zu machen suchen. Für jetzt feiert er dort — natürlich: in seiner Weise! — Alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Goethe, und neuerdings Offenbach hinzu. Und dieß Alles geht unter Umständen einer Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit vor sich, wie sie nirgends im Leben sich wiederholen: mögen in Volksversammlungen leidenschaftlich debattirte Interessen Erregung hervorrufen, möge in der Kirche der höhere Mensch zu inbrünstiger Andacht sich sammeln, hier im Theater ist der ganze Mensch mit seinen niedrigsten und höchsten Leidenschaften in erschreckender Nacktheit sich gegenüber gestellt, und wird an sich selbst zu bebender Lust, zu stürmendem Schmerz, zu Hölle und Himmel hingetrieben. Was dem gemeinen Menschen außer jeder Möglichkeit der eigenen Lebenserfahrung liegt, hier erlebt er es, erlebt es an sich selbst, in seiner durch wunderbare Täuschung gewaltsam entzündeten Sympathie. Man kann diese Wirkung durch den sinnlosen Misbrauch einer täglichen Wiederholung abschwächen (was andererseits wieder eine große Verderbniß der Empfänglichkeit nach sich zieht), nie aber

die Möglichkeit ihres vollsten Ausbruches unterdrücken, welcher endlich, je nach dem Interesse der Zeittendenz, zu jedem verderblichen Zwecke in das Spiel gesetzt werden kann. Mit Grauen und Schauder nahten von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Aischylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigten Erinnyen als göttlich verehrungswerthe Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund war es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel seiner Iphigenia aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner Jungfrau von Orleans pflanzte. An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit; hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, sobald die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheußlichsten Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Behagens. Bannt von hier die guten Geister — (und es kostet euch wenig Mühe: ihr braucht sie nur nicht vertrauensvoll anzurufen!) — so überlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Fratzen der Hölle, — und diese kommen von selbst, auch ungerufen — denn sie sind immer heimisch da, von wo sie eben nur durch die göttliche Herabkunft verscheucht werden konnten.

Und dieses Ungeheuer, dieses Pandämonium, dieses furchtbare Theater überlaßt ihr gedankenlos dem Betriebe durch eine handwerks-

mäßige Routine, der Beurtheilung durch verdorbene Studenten, dem Belieben des vergnügungssüchtigen Schranzen, der Anleitung durch abgenutzte Bureauschreiber? — Dieses Theater, vor welchem mit sehr richtigem Blicke die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten, von dem ihr heute mit Geringschätzung euch abwendet, während ihr andererseits es mit Glanz und Prunk überhäuft, und — sobald irgend eine große Gelegenheit kommt — immer noch nichts weiter ersinnen könnt als eine „Theatervorstellung", um euch in Pracht dabei zu zeigen? —

Und ihr wundert euch, daß mit bildender Kunst, mit poetischer Litteratur, mit Allem, was auf Schönheit und Bedeutendheit im Geistesleben einer Nation zielt, es nicht vorwärts gehen will, und der Rückschritt jedem Fortschritte sogleich nachfolgt? Wie wollt ihr denn nur eine Ahnung von wahrer Kunstwirkung auf das Volk fassen können, wenn ihr an diesem Theater achselzuckend vorübergeht, oder — schlimmer noch — augenzwickernd darin sitzt? —

Genug der Fragen! Das Ziel unserer Untersuchungen wird dem Leser nun wohl klar geworden sein. Indem wir uns vornehmen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirksamkeit im gränzenlos verderblichen, wie im gränzenlos förderlichen Sinne nachzuweisen, und für die Sicherung seiner erhabensten und wohlthätigsten Wirksamkeit das gleiche königliche Beispiel anzurufen, welches für bildende Kunst und Wissenschaft bereits so schön und zuversichtlich von zwei erleuchteten Fürsten Bayerns gegeben ward, bekennen wir, nicht ohne Grauen einen Boden der öffentlichen Besprechung zu betreten, welchem jeder wahrhaft gebildete Deutsche seit länger fern bleiben zu dürfen sich glücklich gepriesen hat. Von dem Verfalle des deutschen Theaters ist Alles gesagt, wenn man die unleugbare Thatsache bekräftigen muß, daß der letzte Rest wahrhaft deutsch gebildeter Männer in jedem Fache sich Nichts mehr vom Theater verhofft, und kaum sein Vorhandensein noch beachtet. Stillschweigend erkennen dieß auch alle die Litteraturpoeten an, die sich

neuerdings wieder mit dem Theater einließen; denn die gegen ihre sonstigen Leistungen wiederum auffallende besondere Schwäche ihrer dramatischen Elaborate ist, da sonst umgekehrt große Dichter ihr Größtes im Drama leisteten, nur dadurch erklärlich, daß sie bei ihrer geringen Meinung vom Theater sich mit dessen heutigen Anforderungen nur dann auf gleichen Fuß zu stellen glaubten, wenn sie ihre eigene Produktion so weit herabdrückten, wie etwa Goethe dieß vermeinte thun zu müssen, wenn er Operntexte schrieb. Mit großem Eifer sind daher für das Theater nur solche Kräfte thätig geblieben, mit denen die bloße Berührung von Seiten eines ernstlich Gesinnten sofort zu den gröbsten und lächerlichsten Misverständnissen führen muß. Dennoch sei auf diese Gefahr hin der Versuch gewagt; denn ohne ihn sind wiederum Diejenigen nicht zu erkennen, welche heute, abseits der lärmenden Öffentlichkeit, der schmerzlichen Pflege gleich trauriger Erkenntnisse, wie sie uns sich erschlossen, still nachleben. An sie, die meist Unbekannten, dennoch aber, wie wir aus mancher erhebenden Erfahrung zu schließen haben, vorhandenen Freunde einer edlen Gestaltung unseres öffentlichen Kunstlebens, wenden wir uns; denn indem wir, zur Ergänzung und wahren Fruchtbarmachung der einzigen und großherzigen Bemühungen, welche für deutsche Kunst und Wissenschaft, von München ausgingen, jetzt für Krönung des Begonnenen durch die Erhebung des deutschen Theaters zu der ihm von unseren großen Geistern angewiesenen Bedeutung, das befeuernde Beispiel des erhabenen Erben jener beiden großen Wohlthäter des deutschen Geistes anrufen, pflanzen wir eine Fahne auf, deren Schatten das Gemeine ehrfurchtsvoll fern zu bleiben hat.

VII.

Auch für die eingehenderen Unterſuchungen, welche wir mit dem Folgenden über das deutſche Theater anzuſtellen gedenken, behalten wir die allgemeine Titelbezeichnung dieſer Aufſätze: „Deutſche Kunſt und Deutſche Politik", bei. Der Grund hiervon dürfte mit der Urſache der vorausgeſehenen Verwunderung ſehr Vieler eben darüber zuſammenfallen, daß dieſe Schmarotzerpflanze irrationaler Kulturzuſtände, als welche das Theater erſcheint, mit der Politik Etwas zu thun haben ſollte, da es ſchon ſchwer zu begreifen ſei, was das Theater ſelbſt mit der eigentlichen Kunſt gemein haben könnte. Dieſen, welche durch die ſchlechte Beſchaffenheit des deutſchen Theaters in die vollſtändigſte Verwirrung über die Bedeutung des Theaters überhaupt gerathen ſind, verlangt es uns zu zeigen, daß gerade die bildende Kunſt, welche, wie in unſeren Blättern und Büchern zu leſen iſt, von ihnen einzig unter „Kunſt" verſtanden wird, vom Theater ſo ſtark beeinflußt worden iſt, daß ihre gegenwärtigen, der unſchönſten Manierirtheit, oder, ſobald man ſich ſeinen Einfluß mit peinlicher Abſichtlichkeit fernhalten wollte, der trockenſten Unproduktivität immer mehr verfallenden Leiſtungen, nur aus dieſem ſchlechten Zuſtande des Theaters eben zu erklären ſind.

Zwei charakteristische Hauptstadien der europäischen Kunst liegen vor: die Geburt der Kunst bei den Griechen, und ihre Wiedergeburt bei den modernen Völkern. Die Wiedergeburt wird sich nicht bis zum Ideal vollkommen abschließen, ehe sie nicht an dem Ausgangspunkte der Geburt wieder angekommen ist. Die Wiedergeburt lebte an den wiedergefundenen, studirten und nachgeahmten Werken der griechischen Kunst auf, und diese konnte nur die bildende Kunst sein; zur wahrhaft schöpferischen Kraft der antiken Kunst kann sie nur dadurch gelangen, daß sie wieder an den Quell vordringt, aus welchem jene diese Kraft schöpfte. Ganz wie zu der in symbolisirender Konvention sich bewegenden Tempelcäremonie die Aufführung eines Aischyleischen Drama's sich verhielt, nimmt sich die ältere plastische Kunst der Griechen im Vergleich mit den Werken ihrer Blüthe aus: diese Blüthe trat in der Weise gleichzeitig mit der Vollendung des Theaters ein, daß Phidias als der jüngere Zeitgenosse des Aeschylos erscheint. Der Plastiker überwand nicht eher den bindenden Zwang der symbolischen Konvention, als bis Aischylos den priesterlichen Chortanz zum lebenvollen Drama ausgebildet hatte. Ist es möglich, daß dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Kultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach, so wird die bildende und jede andere Kunst erst wieder an dem belebenden Quell angelangt sein, aus welchem sie bei den Griechen sich ernährte; ist dieß nicht möglich, so hat auch diese wiedergeborene Kunst sich ausgelebt. — Die Italiener, bei welchen die wiedergeborene Kunst ihren Ausgang nahm und ihre höchste moderne Blüthe erreichte, fanden das Drama der christlichen Kirche nicht; aber sie erfanden die christliche Musik. Diese Kunst, so neu wie das Aischyleische Drama für die Griechen, trat in die gleiche Wechselbeziehung zur italienischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Malerei), wie das Theater zur griechischen bildenden Kunst (daher vorzüglich Plastik). Der Versuch, durch die Musik zur Rekonstruktion des antiken Drama's zu ge-

langen, führte zur Oper: ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog. Aus dem eigentlichen Volksgeiste ward dagegen das Drama neu geboren. Wie Thespis mit seinem Karren sich zur griechischen Tempelfeier verhielt, so verhielten sich die modernen Gauklerbanden zu der schmerzlich erhabenen Feier der heiligen Passion: hätte der katholische Klerus bereits dazu gegriffen, diese ernste Feier durch die Mithilfe Jener volksthümlich zu beleben; hatten die großen Spanier auf dem hieraus bereiteten Boden wirklich das moderne Drama geschaffen, und der wunderbare Britte dieses mit dem Inhalte aller menschlichen Lebensformen erfüllt, so erwachte unseren großen deutschen Dichtern das Bewußtsein der Bedeutung dieser neuen Schöpfung, um Aischylos und Sophokles über zwei Jahrtausende hinweg verständnißvoll die Hand zu reichen. So an dem Quell aller Erneuerung und Befruchtung wahrer, volksbildender Kunst wieder angelangt, fragen wir: wollt ihr diesen Quell neu versumpfen, zur Pfütze für die Ernährung von Ungeziefer werden lassen? Daß sie bis zu diesem Theater unserer größten Dichter vordrang, war der einzige und wahrhafte Fortschritt im Entwickelungsgange der wiedergeborenen Kunst; was ihn bei den Italienern aufhielt, ja gänzlich ablenkte, die Erfindung der modernen Musik, ist — Dank wiederum den einzig großen deutschen Meistern — endlich das letzt ermöglichende Element der Geburt einer dramatischen Kunst geworden, von deren Ausdruck und Wirkung der Grieche noch keine Ahnung haben konnte. Jede Möglichkeit ist gewonnen, das Höchste zu erreichen: ein Schauplatz ist da, vor welchem sich durch ganz Europa allabendlich das Volk zusammendrängt, wie von unbewußtem Verlangen getrieben, dort, wo es nur zu müßigem Ergetzen angelockt wird, die Lösung des Räthsels alles Daseins zu erfahren, — und ihr bezweifelt noch, daß hier wirklich das Einzige zu gewinnen ist, dem ihr vergebens auf jedem Irrwege ziellos nachzustreben euch abmüht? —

Wollen wir nun versuchen, diesem Theater, an dessen Beruf bei Verständigen wie bei Unverständigen die größten Zweifel bestehen, gedeihliche Bahnen auszufinden, so müssen wir zuvörderst die besondere Eigenthümlichkeit der mimischen Kunst und ihres Verhältnisses zu den eigentlich giltigen Kunstgattungen näher in das Auge fassen.

Was ein besonnener Überblick der geschichtlichen Beziehungen des Theaters zur Entwickelung der Künste im Allgemeinen so ersichtlich aufdeckt, das erklärt sich nämlich andererseits deutlich und überzeugend wiederum aus einer genauen Erwägung der theoretischen Beschaffenheit der hier in Beziehung zu einander tretenden menschlichen Kunstfähigkeiten. — Offenbar entspringt jeder Kunsttrieb zu allererst aus dem Nachahmungstriebe, aus welchem sich dann der Nachbildungstrieb entwickelt. Unter immer komplizirterer Vermittelung bildet der Plastiker, endlich der Litteraturpoet Dasjenige nach, was der Mime ganz unmittelbar an sich selbst nachahmt, und dieses zwar mit der allertäuschendsten Bestimmtheit. Durch gesteigerte Vermittelung gelangt der Litteraturpoet zu dem Material der Begriffe, aus welchem er die Nachahmung des Lebens konstruirt, der bildende Künstler zu dem Material der ästhetischen Formen: die beabsichtigte Täuschung, ohne welche es zu gar keiner Wirkung in allen diesen Künsten gebracht wird, kann demnach hier nur durch das Mittel einer Übereinkunft gelingen, welche sich für den Künstler auf die Gesetze der Technik, für das Publikum auf denjenigen Grad erlangter Kunstbildung bezieht, vermöge dessen es fähig ist, auf jene Gesetze der Technik willig einzugehen. Nun ist zu beachten, daß das wichtigste Glied der Vermittelung für die vom bildenden Künstler wie vom Litteraturpoeten zur Darstellung gebrachte Vorstellung nicht der unmittelbare Lebensvorgang, sondern für den Ersteren der durch lebendige Nachahmung ihm selbst erst zu ästhetischer Beurtheilung gebrachte, für den Letzteren sogar der erst noch durch Überlieferung ihm zugeführte, somit nicht der natürliche, unmittelbare Akt oder Vorgang des Lebens ist. Was aber dem bildenden Künstler das Modell, dem Litteraturdichter der berichtete

Vorgang des Lebens, das ist dem Volke der Mime und die theatralische Aktion: es empfängt von diesen unmittelbar, was Jene erst durch die technischen Gesetze für das abstraktere Kunstverständniß vermittelt boten. Dem bildenden Künstler wird es daher darauf anzukommen haben, von welcher Beschaffenheit sein Modell ist; durch dieses Modell unmittelbar den ihm vorschwebenden Lebensvorgang zur Darstellung zu bringen, darauf wird es dem Dichter ankommen müssen: uns aber kommt es für den Zweck unserer Untersuchung nun darauf an, aus der Natur des Mimen selbst nachzuweisen, was diesem wiederum noththut, um, trotz seiner so ungemein vermögenden Kunstfähigkeit, in Wahrheit doch erst aus — einem Affen ein Mensch zu werden.

Was die Kunst des Mimen in den Augen der anderen Künstler so tief stellt, ist dasselbe, was seine Leistungen und Wirkungen so allgemein macht. Jeder Mensch fühlt sich dem Schauspieler verwandt: jeder Charakter ist irgend einem Affekte zugänglich, in welchem er durch Miene, Gebärde, Haltung und Sprache unwillkürlich einen Anderen nachahmt: die Kunst besteht nur darin, dieß ohne Affekt und willkürlich zu thun. In diesem Sinne glückt dem gewöhnlichen Menschen beim Lügen die Selbstverstellung; allein aber auch einen anderen Menschen, ohne Affekt und absichtlich, so täuschend nachzuahmen, daß man diesen vor sich zu haben glaubt, dieß mit anzusehen setzt die Menge in eine Verwunderung, welche um so angenehmer ist, als die Anlagen zur gleichen Kunstfertigkeit Jeder in sich selbst verspürt, und sich hier nur einer höchst wirkungsvollen Ausbildung derselben gegenüber sieht. Deßhalb hält sich auch ein Jeder für befähigt, über die Leistungen eines Schauspielers zu urtheilen. — Nun denke man sich denn das Modell des Malers und Bildhauers zu fortgesetzter Bewegung und Aktion übergehend, und in jedem Momente derselben immer wieder modellgerecht sich darstellend, dazu endlich der Sprache und Rede des wirklichen Vorganges sich bemächtigend, welchen der Dichter zu erzählen und durch Fixirung seines Begriffsvermögens der Phantasie seines Lesers vorzuführen sich bemüht; — man denke dieses so über-

mächtig gewordene Modell endlich zur Korporation sich gestaltend, das Lokal seiner Umgebung in gleicher Weise wie seine Gebärde und Rede zu realer Täuschung herrichtend, — so läßt sich leicht schließen, daß es hiermit schon ganz allein hinreißend auf die Masse wirkt, ganz gleichviel, welchen Vorgang darzustellen ihm beliebt: der bloße Zauber der täuschenden, lebendige Vorgänge überhaupt nachahmenden Maschinerie setzt Alles in diejenige angenehme Verwunderung, welche in erster Linie das eigentliche Vergnügen am Theater ausmacht. Man könnte das Theater, auf dieser natürlichen Grundlage betrachtet, dem Erfolge einer geglückten Sklavenempörung, einer Umwälzung des Verhältnisses zwischen Herrn und Diener vergleichen. In der That weist auch das heutige Theater einen ähnlichen Erfolg auf: es bedarf des Dichters, des Bildners nicht; oder vielmehr es nimmt Dichter und Bildner in seinen Dienst: diese machen ihm zurecht, was es braucht; der Kritiker stellt ihm das Zeugniß aus, welches in Sklavenstaaten von Negern zu erkaufen ist, und kraft dessen ein Schwarzer sich für einen Weißen halten darf: die nicht minder befriedigte Autorität nimmt sich würdevoll der Sache an, die Majestät wirft ihren Mantel zum prunkenden Schutze darüber — und das deutsche „Hoftheater" unserer Tage steht da.

Vor diesem stehen nun wieder Maler, Bildhauer und Litteraturpoet, und begreifen nicht, was sie damit zu thun haben sollen. Ahnen sie wohl, daß sie ihre Arbeiten jetzt ohne Modell, nach bloßer Abstraktion von älteren, einst lebensvollen Kunststylen herausquälen müssen, oder, wenn sie doch des Modells bedürfen, dieses in jener merkwürdigen Universitätsschule der entlaufenen Sklaven ein ganz anderes Wesen geworden ist, und ganz anders sich zu gebärden gelernt hat, als es dem Zwecke ihrer Kunst dienen kann? Was bleibt ihnen nun übrig, als gerade durch ihr eigenes fortgesetztes Schaffen den ungeheuren Einfluß des Theaters auf das Ersichtlichste aufzudecken? Denn, entweder dieses vertrocknet ohne den wahrhaft ergiebigen Erneuerungsquell gänzlich, oder, wird auf Wirkung gezielt, so nimmt ihr künst-

lerisches Gestalten eben diejenige auf den Effekt berechnete Manier an, welche gegenwärtig im richtigen üblen Sinne „theatralisch" genannt wird. Und was bezeichnen wir denn in Allem und Jedem, in der Gebärde des Privatmannes, der unschönen Kleidertracht, in der Rede, ja in der Handlungsweise des Studenten wie des Staatsmannes, endlich in der Kunst wie in der Litteratur, wenn wir es verächtlich „theatralisch" nennen? Wir bezeichnen damit eine vom gegenwärtigen Theater ausgehende Schwächung, Verbildung und Verzerrung des allgemeinen Geschmackes; zugleich aber, weil eben das Theater seiner ungemein populären Wirksamkeit wegen vom Geschmack aus auch auf die Sitten seinen unwiderstehlichen Einfluß übt, bezeichnen wir dadurch einen tiefgehenden Verfall der öffentlichen Moralität, von welchem zu retten ein ernstes und edles Bemühen erscheint. Nur aber indem das Theater selbst ernst und bedeutend in das Auge gefaßt wird, kann dieser Bemühung Erfolg versprochen werden.

So viel für jetzt über die Macht des Theaters; wie ihr beizukommen sein wird, können wir erst erkennen, wenn wir die Gewalt dieser Macht richtig auffaßten, und dieses thun wir nur dann, wenn wir sie, ohne falsche Verachtung, der mimischen Kunst selbst zuerkennen.

VIII.

Als wir im Verlaufe der vorangehenden Unterſuchung das Verhältniß des nur nachahmenden Mimen zu dem wirklich nachbildenden, dichtenden Künſtler als demjenigen des Affen zum Menſchen ähnlich bezeichneten, hatten wir Nichts weniger im Sinne, als eine eigentliche Geringſchätzung ſeiner Eigenſchaften. Wie nahe auch immer, namentlich in der erregteren Sprache des Affektes, ein ſolcher Ausdruck bei ähnlichen Vergleichungen liegen möge, ſo beſtimmte uns doch hier der ganz andere Beweggrund, aus einem der populärſten Faſſungskraft naheliegenden Verfahren der Natur das treffendſte Analogon für das von uns zu erörternde Verhältniß zu gewinnen. Wollte ſich der dichtende Künſtler ſchämen, als zur Nachbildung der Natur befähigten urſprünglich nur nachahmenden Mimen ſich zu erkennen, ſo müßte der Menſch ſich nicht minder ſchämen, in der Natur ſich als vernünftigen Affen wieder zu finden: hieran würde er aber ſehr thöricht thun, und beweiſen, daß es mit Dem, wodurch er ſich vom unvernünftigen Affen unterſcheidet, bei ihm nicht ſehr weit her ſei. — Sehr lichtvoll wird das angezogene Analogon aber dadurch, daß wir, unſere Abkunft vom Affen zugegeben, uns nun fragen müſſen, warum die Natur ihren letzten Schritt vom Thiere zum Menſchen nicht vom

Elephanten oder vom Hunde aus machte, bei welchen wir doch entschieden entwickeltere intellektuale Anlagen antreffen, als beim Affen? Diese Frage können wir nämlich, für unseren Zweck sehr ersprießlich, durch die andere Frage beantworten: warum aus einem Gelehrten kein Dichter, aus einem Physiologen kein Bildhauer und Maler, ja — um der bekannten aus schönem Munde einem Czaren gegebenen Antwort zu gedenken — aus einem russischen Staatsrath keine Balletänzerin werden kann? — Es liegt in der Entscheidung der Natur für den Affen zu ihrem letzten und wichtigsten Schritte ein zu tiefem Nachsinnen aufforderndes Geheimniß: wer es vollständig ergründete, könnte uns vielleicht Aufschluß darüber geben, warum die weisesten Staatseinrichtungen zerfallen, ja die erhabensten Religionen sich überleben, um dem Aberglauben oder dem Unglauben zu weichen, während die Kunst ewig neu und jung aus den Trümmern des Daseins hervorwächst.

Nach der Bedeutung, welche wir hiermit diesem Thema beilegten, dürfen wir hoffen, uns keinem aufreizenden Misverständnisse mehr auszusetzen, wenn wir für unsere weitere Untersuchung zunächst an das Analogon von Affe und Mensch allen Ernstes noch anknüpfen. In ihm glauben wir nämlich, wenn wir dabei das Verhältniß der nur nachahmenden zu der nachbildenden Kunstfähigkeit des Menschen festhalten, zugleich ein sehr förderliches Licht zur Beleuchtung des Verhältnisses des Realismus und des Idealismus in der Kunst, von welchen leichthin so viel geredet wird, gewonnen zu haben.

Was den bildenden und dichtenden Künstler bei der Berührung mit dem Mimen zurückschreckt, und mit einer nicht ganz dem Widerwillen des Menschen gegen den Affen unähnlichen Empfindung erfüllt, ist nicht Das, wodurch er von diesem verschieden, sondern Das, worin er ihm ähnlich ist. Auch was der eine nachbildet, der andere nachahmt, ist das Gleiche: die Natur; der Unterschied liegt in dem Wie und dem angewendeten Mittel. Der Bildner, welcher das Modell, der Dichter, welcher den berichteten Vorgang nicht in voller Wirklich-

keit wiedergeben kann, verzichtet auf die Darstellung so vieler Eigenschaften seines Gegenstandes, als ihm zu opfern nöthig dünkt, um eine Haupteigenschaft desselben in so potenzirter Weise darzustellen, daß an ihr der Charakter des Ganzen sofort erkennbar wird, und so auf einen Blick an dieser einen Seite sich Das zeigt, was durch die Zurschaustellung aller Seiten des Gegenstandes nur der physiologischen, oder, bei künstlerischer Anschauungsweise, der ästhetischen Beurtheilung, das ist: eben der des bildenden und dichtenden Künstlers, verständlich werden kann. Durch diese Beschränkung gelangt der Bildner und der Dichter zu jener Steigerung des Gegenstandes und seiner Darstellung, welche dem Begriffe des Ideales entspricht, und durch vollkommen geglückte Idealisirung, d. h. Realisirung des Ideales, erreichen sie eine Wirkung, welche die unmögliche Erschauung des Gegenstandes von allen Seiten seiner räumlichen und zeitlichen Erscheinung in dem Sinne vollständig ersetzt, daß diese Art der Darstellung zugleich als die einzig erfolgreiche, ja nur mögliche des an sich unübersehbaren wirklichen Gegenstandes erkannt wird.

Zu dieser idealen, einzig wahren Kunst tritt nun aber der Mime mit der vollen Thatsächlichkeit der räumlich und zeitlich sich bewegenden Erscheinung, und macht dem vom Bilde auf ihn Blickenden etwa den erschreckenden Eindruck, wie das Spiegelbild, welches aus dem Glase heraussteigen und im Zimmer vor uns auf und ab schreiten würde. Für den ästhetischen Hinblick muß diese Erscheinung etwas geradezu Gespenstisches haben; und lernt man die Kunst des Mimen durch Leistungen, wie sie großen Schauspielern zu jeder Stunde geläufig waren, kennen, — sehen wir, mit einem Garrick zu Gaste sitzend, in diesem Augenblicke einen verzweifelten Vater mit seinem todten Kinde in den Armen, im andern einen geldverscharrenden Geizhals, oder einen seine Frau prügelnden betrunkenen Matrosen, so mag uns, erfüllt von der Idealität der reinen bildenden und dichtenden Kunst, wohl leicht der Athem und zugleich die Lust vergehen, mit dem furchtbaren Menschen gemüthlich scherzend auf das Wohl der

Kunst anzustoßen, wozu dieser wiederum jederzeit höchst willfährig ist. — Ist dieser Mime ein unvergleichlich Höherer, oder ein unter allem Vergleich Geringerer? Wohl weder das Erstere noch das Letztere: nur ist er ein durchaus Anderer. Er stellt sich euch als das unmittelbare Glied der Natur dar, durch welches diese absolut realistische Mutter alles Daseins in euch das Ideal berührt. Gleichwie keine menschliche Vernunft den alltäglichsten und gemeinsten Akt der Natur auszuführen vermag, diese aber doch nie müde wird in immer neuer Fülle der Erkenntniß der Vernunft sich aufzudrängen, so zeigt der Mime dem Dichter und Bildner immer neue, unerhört mannigfaltige Möglichkeiten des menschlichen Daseins, um von ihm, der keine einzige dieser Möglichkeiten erfinden könnte, verstanden und selbst zu einem höheren Dasein erlöst zu werden. — Dieß ist der Realismus in seinem Verhältniß zum Idealismus. Beide gehören dem Gebiete der Kunst an, und ihre Unterscheidung liegt in der Nachahmung und der Nachbildung der Natur.

Wie weit es der Realismus der Kunst in diesem Sinne, gänzlich ohne Berührung mit dem Idealismus, bringen kann, ersehen wir an der theatralischen Kunst der Franzosen, welche ganz selbständig sich zu einem solchen Grade von Virtuosität entwickelt hat, daß das moderne Europa einzig nach ihren Gesetzen sich richtet. Sehr hilfreich für die weitere Durchführung des zuvor aus dem Gebiete der Physiologie angezogenen Analogons erscheint uns ein Ausspruch Voltaire's, mit welchem er seine Landsleute als eine Mischung von Affen und Tigern bezeichnet. Es ist in der That auffallend, daß dieses Volk den anderen Völkern Europa's hauptsächlich unter zwei typischen Charakterzügen schnell erkenntlich geworden ist: zierlich bis zur läppischen Gewandtheit, namentlich hüpfend und plaudernd: anderntheils grausam bis zum Blutdurst, wüthend zum Angriffe springend. Einen solchen springenden und zugleich zierlich hüpfenden Tiger zeigt uns die Geschichte als den eigentlichen Begründer der modernen französischen Civilisation: Richelieu (nicht minder wie sein großer Vorgänger Sully)

tanzte leidenschaftlich gern Ballet, und machte sich, wie uns erzählt wird, durch einen skandalösen Tanz vor der Königin von Frankreich selbst so lächerlich, daß er seinen ganzen Ärger hierüber als Tiger rächte. Das war der Mensch, vor dem kein edler Kopf in Frankreich auf dem Rumpfe feststand, und der zugleich die allmächtige Akademie gründete, durch welche er den französischen Geist in die heute noch ihn beherrschenden Gesetze einer bis dahin ihm ganz fremden Konvention zwängte. Alles gestatteten diese Gesetze, nur nicht das Auftauchen der Idealität; dagegen eine Verfeinerung des Realismus, eine allmächtige Verzierlichung des wirklichen Lebens, wie sie nur durch die erfolgreiche Anleitung der von Voltaire gerügten Affennatur seiner Landsleute zur Nachahmung höfischer Lebensformen erreicht werden konnte. Unter diesem Einflusse gestaltete sich das ganze wirkliche Leben im theatralischen Sinne, und das eigentliche Theater unterschied sich vom wirklichen Leben nur dadurch, daß, wie zur gegenseitigen Unterhaltung, Publikum und Schauspieler zu Zeiten die Plätze wechselten. — Es ist vielleicht schwer anzugeben, ob der Grund zu dieser Ausbildung des Lebens ein allgemeines Talent der Franzosen zum Theater ist, oder ob durch die konventionelle Verkünstelung des Lebens alle Franzosen nun auch erst zu talentvollen Schauspielern wurden. Der Erfolg ist wirklich der, daß jeder Franzose ein guter Schauspieler ist, weßhalb denn auch das französische Theater mit all' seinen Gewohnheiten, Eigenheiten und Anforderungen in ganz Europa wiederum nur nachgeahmt wird. Nun wäre dieser Erfolg für Europa gerade nicht vom Übel, wenn es der theatralischen Kunst in Frankreich möglich geworden wäre, sich selbst durch Aufnahme des Ideales des Bildners und Dichters dem eigentlichen Zwecke des Theaters im hohen Sinne zu nähern. Nicht ein Stück von idealer Richtung oder Bedeutung ist aber je für die französische Bühne geschrieben worden; dagegen blieb das Theater immer nur auf die unmittelbare Nachahmung des realen Lebens angewiesen, was ihm eben so merkwürdig leicht fiel, weil das Leben selbst wiederum nur eine theatralische Konvention war. Selbst

da, wo für die Darstellung gesellschaftlich erhöhter oder geschichtlich entrückter Lebenssphären die ideale Richtung noch jeder dichterischen Nation ganz von selbst sich dargeboten hat, und erst gerade hier recht vollständig, wurde es von dieser Richtung durch ein Trugbild der Konvention abgelenkt. Damit es immer nur bei der Nachahmung der Realität bleiben könnte, wurde der Versailler Hof, welcher wiederum ganz nach theatralischen Effektanforderungen konstruirt war, als einziger Typus des Erhabenen und Edlen vorgehalten; es wäre als Thorheit und absurder Geschmack erschienen, die griechischen und römischen Heroen, wollte man sie in höchster Würde darstellen, eine erhabenere Sprache reden, noblere Attitüden annehmen, überhaupt anders denken und handeln zu lassen, als den großen König und seinen Hof, die Blüthe Frankreichs und des großen Jahrhunderts. Muß doch endlich Gott selbst sich dazu verstehen, mit dem höflichen „Vous" angeredet zu werden.

So hoch nun also auch der französische Geist sich über das gemeine Leben zu erheben trachten mochte, die erhabensten Sphären seiner Imagination waren überall durch greifbare und sichtbare reale Lebensformen begränzt, welche nur nachzuahmen, nicht aber nachzubilden waren: denn nur die Natur ist das Objekt der ästhetischen Nachbildung, während die Kultur nur Gegenstand der mechanischen Nachahmung sein kann. Ein unseliger Zustand, in welchem wahrhaftig nur eine Affennatur sich wohl fühlen konnte. Gegen ihn war keine Empörung des Menschen möglich; denn dieser tritt erst durch seinen Blick auf das Ideal aus dem Kreise der Natur selbstbewußt heraus. Aber der „Tiger" konnte auf Empörung verfallen. Nachdem sein Weibchen um die Guillotine abermals — getanzt (denn ohne Tanz geht es nun einmal beim Franzosen nicht ab!), und er selbst im Blute der Gesetzgeber seiner Kultur sich berauscht (wir kennen den Ehrentrank des Pariser Septemberfestes!), war diese wilde Bestie nicht anders zu bändigen, als durch Loslassen auf die Nachbarvölker. Marat — der Tiger, Napoleon — der Tigerbändiger: dieß ist das

Symbol des neuen Frankreichs. — Ohne Theater war aber der Tiger nicht zu bändigen: der Affe mußte zur Zähmung helfen. Jahrhunderte hindurch, bis zur Revolution, als der schlechteste Soldat bekannt und als solcher namentlich von den Deutschen verspottet, gilt die französische Armee seitdem für die beste. Wir wissen, daß dieser Erfolg einerseits durch eine alles Selbstgefühl zermalmende Disciplin, andererseits durch eine glückliche Verwebung der Interessen der Tiger- wie der Affennatur bezweckt und aufrecht erhalten worden ist: das neue Trugbild, welches an die Stelle des ehemaligen Versailler Hofnimbus getreten, ist die genügend bekannte, spezifisch französische „Gloire", deren wir hier nur insoweit zu erwähnen haben, als in ihr eben ein neuer Ausdruck für dieselbe theatralische Konvention gewonnen ist, welche nun einmal bei dem Franzosen an die Stelle der Natur getreten ist, und über welche hinaus er gar nicht sich versetzt denken kann, ohne, wie wir schon früher einmal es ausdrückten, zu glauben in das Chaos fallen zu müssen.

Welche merkwürdigen Veränderungen die Umtaufe des französischen Charakters durch die Revolution bei diesem großen und zu so bedeutenden Geschicken bestimmten Volke hervorgebracht hat, dieß wünschten wir gern von einem hierzu berufenen Kulturhistoriker, der sich mit uns auf den gleichen Standpunkt stellen könnte, eingehender beleuchtet zu sehen. Die Mischungen und Brechungen dieses Volkscharakters, den wir bei so episodischer Betrachtung natürlich nur nach seiner typischen Allgemeinheit, wie aus der Vogelperspektive, überblicken konnten, zeigen bei sehr naher Beurtheilung gewiß nicht mindere Anlagen zur Bildung des Reinmenschlichen, als deren sonst bei den Gliedern der europäischen Völkerfamilie anzutreffen sein mögen. Immerhin wird gerade der sehr frei blickende Franzose mit besonderer Verzweiflung auf die Möglichkeit einer völligen Neugeburt des Charakters seines Volkes sehen. Er muß sich im Betreff des heutigen Zustandes gestehen, daß ihm vor der Zerstörung des Trugbildes der „Gloire" bangt, weil er nicht weiß, ob hinter dieser glänzenden Theaterdekoration,

würde sie hinweggezogen, nicht der Tiger wieder hervorspringen möchte. Er wäre vielleicht damit zu beruhigen, daß hinter dieser, nur nach außen bemalten Theaterkoulisse, schon jetzt der mit der realen Rückwand derselben sehr wohl vertraute hüpfende Affe stehe. Ob es ihn trösten würde, zu finden, daß die Eitelkeit und der Leichtsinn, die selbst der militärischen Bravour seines Volkes so sehr zu statten kommen, vielleicht nicht minder als die imperiale Disciplin zur Bändigung des Tigers verholfen haben, und, da das Vergnügen dem Franzosen so über Alles geht, daß er auch die Kunst nur unter der Rubrik des Amüsements versteht, am Ende auch jetzt ihr altes polizeiliches Amt gern allein wieder zu übernehmen befähigt sein dürften?

Doch genug! Möglicherweise finden wir noch einen anderen Trost. Wenden wir daher von den Franzosen, bei denen wir Nichts wie Theater und theatralische Virtuosität zu gewahren hatten, uns jetzt nach Deutschland zurück, um zunächst in genaueren Augenschein zu nehmen, wie dieses Theater und seine Virtuosität auf unserem heimischen Boden sich ausnimmt.

IX.

„Ringe, Deutſcher, nach römiſcher Kraft, nach griechiſcher Schönheit!
Beides gelang dir; doch nie glückte der galliſche Sprung!"

So ruft Schiller dem deutſchen Genius zu.

Doch wie, wenn der Bär tanzen ſollte wie der Affe, um ſein Brod zu verdienen? — Ein widerlicher Anblick, lächerlich und traurig zugleich! —

Das deutſche Tempo iſt der Gang, das „Andante", welches deßhalb auch in der deutſchen Muſik ſich ſo mannigfaltig und ausdrucksvoll entwickelt hat, daß es von Muſikfreunden mit Recht für die eigentliche deutſche Muſikgattung, ſeine Erhaltung und ſorgſame Pflege für eine äſthetiſche Lebensfrage des deutſchen Weſens erklärt wird. Mit dieſem gelaſſenen Gange erreicht der Deutſche mit der Zeit Alles, und vermag das Fernſtliegende ſich kräftig anzueignen. Deutſche Bildner lernten und lehrten in Italien; im deutſchen Dichter lebten die großen Spanier fort, als ſie von der Bühne ihrer Heimath durch den franzöſiſchen Einfluß verdrängt worden; und während den Engländern die Aufführungen ihres Shakeſpeare zu Circus-Evolutionen geworden, erklärte der Deutſche aus dieſem ihren Wunder ſich die menſchliche Natur. Mit dieſem Gange erreichte Goethe, vom Götz

ausgehend, den Egmont, diesen Typus deutschen Adels und wahrer Vornehmheit, dem gegenüber der ihn überlistende spanische Grande wie ein mit Gift eingeöltes Automat erscheint: zu dieser Verwandlung des derben, dürftigen Götz in den anmuthig frei dahinwandelnden Niederländer bedurfte es nur der Abstreifung der Bärenhaut, die uns zum Schutze gegen die Rauheit des Klimas und der Zeit umgeworfen, um dem kräftig schlanken Leibe, dessen Anlage zur Schönheit selbst der für alles Südliche so enthusiastisch eingenommene Winckelmann lebhaft erkannte, seine innere Wärme zu bewahren. Der adelig ruhige Gang, mit dem Egmont das Schaffot beschritten, führte den glücklichen Dichter durch das Wunderland der Myrthe und des Lorbeers, von den in Marmorpalästen an zartesten Seelenleiden dahinsiechenden Herzen zur Erkenntniß und Verkündigung des erhabenen Mysteriums des ewig Weiblichen, des unvergänglichen Gleichnisses, welches, sollte einst die Religion von der Erde verschwunden sein, das Wissen ihrer göttlichsten Schönheit uns ewig erhalten würde, so lange Goethe's „Faust" nicht verloren ging.

Wie sonderbar, daß, wenn unter deutschen Litteratur-Ästhetikern die Rede von Idealismus und Realismus anhebt, sogleich Goethe als Vertreter des letzteren, dagegen Schiller als Idealist bezeichnet wird. Hatte Goethe selbst durch Aussprüche hierzu Veranlassung gegeben, so ist doch aus dem ganzen Charakter der Goethe'schen Produktivität, namentlich aber aus seinem Verhalten zum Theater zu ersehen, wie wenig mit solch' einer Bezeichnung das Richtige gesagt ist. Offenbar verhielt er sich, im Betreff seiner eigentlichen hohen Schöpfungen, zum Theater viel mehr als Idealist, wie Schiller: denn kaum war der Boden zu einer Verständigung mit diesem Theater betreten, so überschritt Goethe rücksichtslos die Grenzen, welche die geringe Vorbildung der deutschen Schauspielkunst dem Dichter für das Einiggehen mit ihr zog. Nicht reizte ihn zwar der „gallische Sprung"; aber der Schwung des deutschen Genius riß ihn weit dahin, wohin ihm der deutsche Komödiant nun etwa mit ähnlicher Gleichgiltigkeit nachblickt

wie Mephistopheles dem als Gewölk dahinschwebenden Zaubermantel Helena's nachsieht. Er lebte eben länger als Schiller, und verzweifelte an der deutschen Geschichte: Schiller lebte kurz genug, um nur den Zweifel zu hegen, welchen zu bekämpfen er so edel sich eben bemühte. Nie hat ein Menschenfreund für ein verwahrlostes Volkswesen gethan, was Schiller für das deutsche Theater that. Zeichnet sich in dem Gange seiner dichterischen Entwickelung das ganze ideale Leben des deutschen Geistes ab, so ist zugleich in der Reihenfolge seiner Dramen die Geschichte des deutschen Theaters und des Versuches seiner Erhebung zu einer populär-idealen Kunst zu erkennen. Es dürfte zwar schwer sein, zwischen den bereits von voller dichterischer Größe erfüllten „Räubern" und „Fiesko" und dem rohen Geiste der Anfänge des deutschen Theaters im sogenannten englischen Komödiantenwesen einen Vergleich zu ziehen: bei jedem Vergleiche des Schaffens unserer großen Meister mit den ihnen aus dem verwahrlosten Volksleben entgegenkommenden Erscheinungen werden wir aber stets auf dieses traurige, gänzlich unausgleichbare Misverhältniß stoßen. Besser zeigt sich die Übereinstimmung von da an, wo wir an Schiller selbst den Erfolg seiner Beobachtung der Eigenschaft und Fähigkeit des Theaters wahrnehmen. Dieser ist in „Kabale und Liebe" unverkennbar: vielleicht ist dieses Stück der zutreffendste Beleg dafür, was bei voller Übereinstimmung zwischen Theater und Dichter bisher in Deutschland geleistet werden konnte. — Bis zur naturgetreuen Nachahmung der umgebenden bürgerlichen Welt hatten es die trefflichen, wahrhaft deutsch athmenden Schauspieler der glücklichen Epoche der Neugeburt auch des deutschen Theaters gebracht: sie bewiesen hierin nicht weniger Talent als irgend eine andere Nation, und machten der deutschen Natur, für welche Lessing seine energischen Kämpfe geführt, keine geringe Ehre. Blieb ihnen das Ideal aller Kunst unkenntlich, so ahmten sie doch mit realer Treue eine biedere, ungeschminkte Natur nach, von deren Einfachheit, Herzensgüte und Gefühlswärme es sich sehr wohl endlich auch nach

dem Schönen hinaufblicken ließ. Was das deutsche bürgerliche Schauspiel erst diskreditirt und widerwärtig gemacht hat, — das, worüber namentlich Goethe und Schiller verzweiflungsvoll klagen, war nicht jener redliche Anfang, sondern das Zerrbild desselben, das Rührstück, zu welchem es die Reaktion gegen die ideale Richtung der großen Dichter herunterbrachte. Wir werden auf diese Reaktion zurückkommen.

Für jetzt verfolgen wir Schiller bei seinem gewaltigen Aufschwung aus jener bürgerlichen Sphäre in das Reich der Idee. Mit dem „Don Carlos" mußte es sich entscheiden, ob der Dichter, gleich Goethe, endlich dem Theater den Rücken wenden, oder an seiner liebevollen Hand es mit sich in jene höheren Regionen ziehen sollte. Was hier dem deutschen Geiste gelungen war, ist und bleibt erstaunlich. In welcher Sprache der Welt, bei Spaniern, Italienern oder Franzosen, finden wir Menschen aus den höchsten Lebenssphären, Monarchen und spanische Granden, Königinnen und Prinzen, in den heftigsten und zartesten Affekten mit solch' vornehmer, menschlich adeliger Natürlichkeit, zugleich so fein, witzig und sinnvoll vieldeutig, so ungezwungen würdevoll, und doch so kenntlich erhaben, so drastisch ungemein sich ausdrückend? Wie konventionell und geschraubt müssen uns dagegen selbst die königlichen Figuren eines Calderon, wie vollständig lächerlich nicht gar die höfisch-theatralischen Marionetten eines Racine erscheinen! Selbst Shakespeare, der doch Könige und Rüpel gleich richtig und wahrhaftig sprechen lassen konnte, war hier kein ausreichendes Muster, denn die vom Dichter des „Don Carlos" beschrittene Sphäre des Erhabenen hatte sich dem Blicke des großen Britten noch nicht eröffnet. Und mit Absicht verweilen wir hier nur bei der Sprache, der Gebärde der Personen des „Don Carlos", weil wir uns eben sogleich zu fragen haben: wie war es möglich, daß deutsche Schauspieler, denen bisher nur die alltägliche bürgerliche Menschennatur zur Nachahmung vorgelegen hatte, diese Sprache, diese Gebärde anzunehmen vermochten? Was nicht sofort ganz und vollständig glückte, gelang wenigstens bis

zu einem hoffnungsvollen Grade: denn hier zeigte sich, wie im Dichter so auch im Schauspieler, die ideale Anlage des Deutschen. Sein Ausgangspunkt blieb die naturgetreue Nachahmung des wirklich vertrauten, wiederum der natürlichen deutschen Sitte entsprechenden bürgerlichen Lebens, — des „Andante": was von hier aus zu gewinnen, war der höhere Schwung, die zartere Leidenschaft des erhabeneren „Allegro"; sie waren zu erreichen, denn Schiller's Gebilde trugen keine gemachte, konventionelle, unnatürliche, sondern die wahre, naturadelige, rein menschlich gemüthvolle Vornehmheit an sich. Diese Schauspieler waren so gewissenhaft in der Beurtheilung ihrer Fähigkeiten, daß sie durch die Rezitation der ungewohnten, unbürgerlichen Jamben in Unnatur und Affektation zu verfallen fürchteten; um sich auf der neuen Bahn getreu zu bleiben, zogen sie als Studie es vor, diese Jamben in Prosa umgeschrieben sich zunächst vorzulegen, und so erst allmählich, nachdem der Naturaccent der Rede gesichert, zur Aneignung des rhythmischen Pathos' vorzuschreiten, — ungefähr so, wie es vernünftig wäre, wenn in der Oper, möge der Text noch so trivial sein, dieser von den Sängern erst richtig zu sprechen erlernt würde, ehe es zum Einüben des Gesanges kommt. Die an sich wahrlich nicht unliebenswürdige Gefahr lag bei dem Fortschreiten in dieser Entwickelungsphase der deutschen Schauspieler nur darin, daß der gründliche Natürlichkeitssinn beim Affekt nicht in groteske Heftigkeit und allzu wahre Sinnfälligkeit ausarte. Goethe und, ihm verständnißvoll zur Seite sich stellend, Schiller griffen zu demselben Mittel, zur Bändigung dieses Naturungestüms, welches die Gesetzgeber des französischen Theaters für dauernd angewendet hatten, um ein- für allemal jede Natur aus ihm zu verbannen. Sehr belehrend ist es, wie in diesem Bezug Benj. Constant in seinen „Réflexions sur le théâtre Allemand" sich ausspricht: das Naturwahre des deutschen Theaters, welches er, da es dort mit solcher Reinheit, Treue und zarten Gewissenhaftigkeit in Anwendung kommt, höchlich bewundert, glaubt er den Franzosen fortgesetzt für unerlaubt halten zu müssen, da einerseits diese nur auf

das Nützliche, d. h. den theatralischen Effekt, ausgingen, andererseits in der Anwendung des Naturwahren ein solch' starkes Effektmittel läge, daß, gäbe man ihnen dieses frei, Nichts wie solche Effekte von ihnen angewendet werden würden, und unter ihren Übertreibungen nach dieser Seite hin alle Wahrheit und guter Geschmack, ja selbst alle Möglichkeit des wirklich Natürlichen verschwinden müßten. Die Folge der Entwickelung des französischen Theaters bei Freigebung der Regeln hat sich denn auch richtig dieser Voraussehung entsprechend herausgestellt: wir werden zu unserer tiefen Beschämung zu ersehen haben, wie auch hieraus, unter der Herrschaft der Reaktion gegen den deutschen Geist, der letzte Ruin der deutschen theatralischen Kunst, ja aller deutschen Kunst herbeigeführt wurde. Weise vorbeugend ließen unsere großen Dichter die Schauspieler durch Zubereitung einiger regelrechter französischer Stücke die Vortheile der Kultur auch für die Kunst empfinden lernen, um so, es vor der Skylla wie der Charybdis bewahrend, als muthige Odysseuse das Schiff des deutschen Theaters, welches die letzte und höchste Glorie der lange duldenden Nation tragen sollte, in den Hafen seiner neuen, idealen Heimath zu steuern.

Nun schufen und wirkten die Herrlichen in neu belebter Hoffnung andauernd zusammen: über der Freude an Schiller's Schaffen vergaß Goethe selbst zu dichten, und half dem Theueren nur desto förderlicher. So entstanden, in unmittelbarster bildender Wechselbeziehung zu dem Theater, diese hehren Dramen, die, wie jedes von ihnen, vom „Wallenstein" bis zum „Tell", eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales bezeichnete, nun als die Säulen der einzigen wahrhaften Ruhmeshalle des deutschen Geistes dastehen. Und dieß ward mit dem Theater vollbracht. Ohne große Genie's in ihren Reihen auftauchen zu sehen, war die ganze Körperschaft der Schauspieler jetzt vom Geiste des Ideales angehaucht, und ihr Erfolg zeigte sich in der gewaltigen Sympathie, welche alle Gebildete jener Zeit, die Jugend, das Volk für das Theater ergriff, da diesen nun der Geist ihrer großen Dichter fast sinnfällig

verständlich aufging, und sie selbst, eben durch das Theater, zu Theilhabern ihrer großen, menschenadelnden Ideen machte. —

Schon aber nagte der Wurm an dieser Blüthe: ihre Frucht konnte sie nur treiben, wenn der Baum mit breiten Wurzeln mächtig und tief in den Boden des vollen Volkslebens, überallhin gleich bildend und gestaltend, eindringen konnte. Wir sahen, wie die Brust des Volkes sich weit für diese Empfängniß öffnete: wir betrachteten seine Thaten, — wir lernten aber auch seinen Lohn kennen. — Es ist höchst merkwürdig, und gehört dem unvergleichlichen Charakter der deutschen Geschichte ganz eigenthümlich an, daß, wie es sich erst aus der Ferne, von unserer Zeit aus gesehen, erkennen läßt, der Wurm, der an der deutschen Kunstblüthe nagte, derselbe Dämon war, der auch dem politischen Aufschwunge der Deutschen verderblich ward.

War es dem Czaren nicht gelungen, aus einem russischen Staatsrathe einen Ballettänzer zu machen, so fand er es doch möglich, aus einem deutschen Possenreißer einen russischen Staatsrath zu Stande zu bringen. August von Kotzebue bereitete Schiller und Goethe am eigenen kleinen Heerde ihres ungeheuren Wirkens, dem stillen, winzigen Weimar, die ersten Verlegenheiten und Ärgernisse der Störung und Verwirrung. Ein sonderbares, jedenfalls nicht unbegabtes, leichtsinniges, eitles und schlechtherziges Wesen, das der Ruhm der Götter ärgerte. All' ihr Wirken war so neu und kühn: war es nicht zu stören? Er machte Theaterstücke von jedem Geschmack, mit dem nur Etwas anzugeben war; Ritterstücke, Zoten, endlich — um der Sache recht beizukommen — Rührstücke. Alles, was von schlechten Neigungen, schlechten Gewohnheiten und schlechten Anlagen bei Publikum und Schauspielern vorhanden war, regte er auf und setzte es in's Spiel. Benj. Constant's Voraussehung begann sich in Paris zu erfüllen: das Monstrum des Melodrama's war geboren; es mußte mit Gewalt nach Deutschland gebracht werden, wär' es nur, um Goethe durch den „Hund des Aubry" zur Niederlegung der

Theaterdirektion in Weimar zu vermögen. Aber man wollte zur wirklichen Herrschaft des Niederträchtigen gelangen. Eine besonders neue Mischung war dazu gut. Das Derbe war die erste Grundlage der deutschen Natürlichkeit auch im Theater gewesen: keine reine Seele hatte am „Götz", an den „Räubern", — an Shakespeare, ja Calderon, der das Derbe sehr gut auch verstand, Anstoß genommen; nur den Franzosen war es verboten worden, und zwar aus demselben guten Grunde, wie das Naturwahre, weil das Derbe ihnen nur als Obscönes geläufig ist. Die unterdrückte Natur rächte sich: was als Obscönität nicht gelitten war, kam als Frivolität zum Vorschein. Kotzebue arrangirte das „Schlüpfrige", d. h. das gänzlich Nichtige, welches sich so nichtig zeigt, daß man überall unter allen Falten Etwas sucht, bis der erregten Neugierde endlich wohlverwahrt das Obscöne gezeigt wird, — aber so, daß die Polizei Nichts dagegen sagen kann. Nun war der Typus für eine neue theatralische Entwickelung in Deutschland gewonnen. Kotzebue schrieb seine staatsräthlichen Berichte nach Petersburg über die hübsche Wendung der Dinge in Deutschland, und befand sich ganz wohl dabei. Da trat am 23. März 1819 ein Jüngling im altdeutschen Rocke zu ihm in das Zimmer, und erstach den Staatsrath vollständig zu Tode. — Eine unerhörte, ahnungsvoll merkwürdige That. In ihr war Alles Instinkt: der russische Czar handelte aus seinem Instinkt, als er die eigentlich nur leichtsinnigen Berichte seines Staatsrathes sich schreiben ließ; nicht minder aber Sand, welcher den deutlichen Belegen für Kotzebue's politische Unschädlichkeit nichts Anderes entgegnen konnte, als — dieser sei der Verführer der deutschen Jugend, der Verräther des deutschen Volkes. Die Gerichte zerbrachen sich den Kopf: hier mußte eine furchtbare Verschwörung vorliegen; die Ermordung des Staatsrathes war jedenfalls nur das Vorspiel; nun sollten gewiß die Staatsoberhäupter und der ganze Staat selbst mit daran. Nichts Anderes war aus dem jugendlichen Mörder herauszubekommen, als daß er seine That preise, sie jeden Augenblick wieder begehen werde, Gott danke, der ihn erleuchtet

und ihn nun ruhig und heilvertrauend seinem gerechten Sühnungstode entgegengeleite. Und hierbei verblieb er, ohne nur einen Augenblick zu wanken, während einer vierzehnmonatlichen Gefangenschaft, von eiternden Wunden zerrissen, elend auf dem Schmerzenslager ausgestreckt. — Über diese That machte sich zuerst ein geistvoller Jude, Börne, lustig; auch Heine hat, wie uns dünkt, es nicht an Spaß darüber fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kotzebue's Geisteserben das deutsche Theater gehörte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

X.

Die Richtung, welche nun das deutsche Theater unter der Herrschaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug, konnte nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der Sphäre der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz festgehalten werden. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballet- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden. In ihnen konstituirte sich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinne. Wie nun Alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer (unter

welchen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel sich vortheilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Beispiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der feurige Kaiser Joseph II. von Oesterreich gegeben: in Wien war das erste Hof- und National-Theater entstanden; in seinen beiden Abtheilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballet zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater durch die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigenthümlichen sogenannten „Naturwahren", bis dann in neuerer Zeit auch diese, zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Idealen gelangen kann, festhaltende Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträchtigen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisiren haben werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballet, auch, wo es nöthig war, französische Comédie, unbestritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Iffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz anderen Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publikums zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisiren, mußte bald gefunden werden, und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dieß Alles eine andere Bedeutung: Kotzebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Rocke hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verfängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Kotzebue's Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als unterthänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier versteht einzig die neue Tendenz." Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er Nichts davon verstünde, zum Intendanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigirte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so Etwas wie den „Tell" nicht mehr schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Wendungen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man *nicht* wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: zu was das beschämende Bekenntniß aussprechen?

Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen, und ließ den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und namentlich die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant huldigend auf's Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von Weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschieden war

breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtesten und am häufigsten Beklatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Nothnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem Alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgelockt und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmäßigste Gefallsucht. Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der Goethe-Schiller'schen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug sich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachmachen vorhalten sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Verschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden ungeheueren Publikum über hundert Mal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt, wegen seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In einem völlig übersehenen Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in diesem Übelstande, aus dem andererseits die lächerlichste Stümperhaftigkeit seiner Leistungen resultiren mußte, bildete sich zugleich die Nemesis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings auch in dem demoralisirenden Einflusse erreicht, der nothwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industriellen städtischen Theateranstalten sich erstrecken mußte. Die Direktionen dieser geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich

auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vortheil zu ziehen suchen müssen, indem sie zu Allem und Jedem, was nur Abwechselung gewährte, griffen. Auf diese Weise füllte sich das deutsche Theater-Repertoire mit einer monströsen Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geschrieben worden ist, so kam dieses nothgedrungen auch mit zum Vorschein. Die großen Hoftheater geriethen endlich ganz in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, von welchem Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papstthum in bedenklicher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheater-Intendanzen. Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters ein bloßer Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenzstadt: der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Misleitung; das Publikum mußte für die Noth einstehen. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votirende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theater-Abonnent, heraus. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Peripetien nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf des Theater-Abonnenten mit der Theater-Intendanz. Beide können ohne gegenseitige Konzessionen nicht mit einander auskommen; auch der Intendant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendungen für Sänger und Tänzer u. s. w. übel gelaunt ist, dem Abonnenten zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheater-Direktors greifen, mit möglichst vielem Schlechten zu Zeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohin in der näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich seine Reise macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausnahmsweise einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller Schüchternheit zu Tage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgiebt, daß

nicht Alles Gold sei was glänze, so kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja schließlich zur völligsten Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, daß ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Auslande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theater-Litteratur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Rußland vom Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Studenten gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassischen Seite hin eine Schwäche zu erkennen giebt, so tritt endlich das Chaos ein. Rezensenten werden um litterarischen Rath befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure verwendet: Alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dieß Alles gruppirt sich um den glücklichen Mimen, der nun noch sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt. Ein verstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, daß das Alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf es den Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen alle die Kunstschwätzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! — Doch die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man die denn nicht zur Raison bringen können? — Man hat Nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegentheil, man legt ihnen noch sonst alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll man vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles Übrige auch, nur mit dem Unterschiede, daß dieses Andere leichter auswendig zu lernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt" werden kann.

Denn nun war die schöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er sich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühseligen, höchst unangenehmen Probe, oft schon aus der Probe hinweg, in das Kaffeehaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelschub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort sein eigentlicher Wirkungskreis. Der Besuch hinter den Kouliſſen verblieb nur der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Kouliſſe, mit Allem was dahinter, selbst in das Kaffee- oder Bierhaus gebracht. Die Theilnahme an Dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andere Interesse, welches sonst eine Stadteinwohnerschaft beschäftigen konnte. Eine Theaterheirath, eine neue Liebschaft, Rollenstreit, ob man „herausgerufen" werden würde, Gehaltzulagen, Gastspiele, wie viel dafür gezahlt würde, — dieß waren jetzt die großen Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit, die leidenschaftliche Theilnahme der gesammten Öffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protektion der Höfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf Beider, und der Kampf um sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geist, der Kouliſſen-Jargon zur Sprache des Publikums und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Wörter, wie z. B. „selbstverständlich", welches offenbar für eine parodistische Posse erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß der Grammatiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu müssen glauben durfte, wenn Beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hatte im Betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgend welche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdiener sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazin-Beweglichkeit zum Fortkommen auf dem Theater berechtige. Hätte Goethe ahnen können,

in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutiren sollte, er würde den „Faust" nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Theaterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem „Faust" die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kernes der deutschen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz" ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogma's in „Maria Stuart", durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem „Tell" zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und weihevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im „Faust" sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell" und „Faust".

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der „Jetztzeit", schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater wollte davon sein Theil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmüthige Litteraten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust" auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein thöriges Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall

des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle". Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem „Tell": den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen „Tell" als übersetzte französische Oper zu bieten? Wer ein= für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geiste trennt, hatte dieß auf das Bestimmteste aus einem Vergleiche dieses Operntextes mit dem Schiller'schen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dieß auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Ballettmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der Beethoven'schen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schiller'schen „Tell": „esclavage" und „liberté" machten in der Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponiren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell" eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der „Tell" ein klassisches Ereigniß in unserem Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank. Nach Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der alten Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste. Zur Be=

schwichtigung wurde auch Goethe's hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was sollte man machen? Mit dem „Faust" ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethe'sche Gedicht in den für sein Boulevard-Publikum nöthigen Effektjargon übersetzen zu lassen; ein widerliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektirtes Machwerk, mit der Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu Etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift. Wer in Paris einer Aufführung davon beiwohnte, erklärte dießmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland Das zu wiederholen, was seiner Zeit dort mit Rossini's „Tell" erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Succès hatte abgewinnen wollen, war fern von der Anmaßung, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonne-Evangelium durchschwelgte nun endlich auch der „Faust" das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheidte und Thoren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Giebt man heute noch als Kuriosität den Goethe'schen „Faust", so ist's, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortschritt ist unermeßlich. Gelänge es dem edlen Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch nur so weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

XI.

Wir haben mit einem starken Lichtscheine die charakteristische Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebensthätigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Darstellungen und durch die bisher ungekannte realistische Treue und unverdrossene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes, vor Allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit, in der es uns lassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, giebt den zutreffenden Beleg dafür, daß der Franzose über den grauenhaften Inhalt seiner Kultur und Civilisation sich nur durch Selbstbelügung in Täuschung erhalten konnte: mit derselben eifrigen Neigung, welche der Deutsche für die gründliche Untersuchung des Naturwahren hat, betrachtet und erkannt, mußte diese Kultur dem Dichter ein grauenhaftes Chaos von wiederum genau zusammenhängenden und sich gegenseitig erklärenden Details zeigen, dessen Entwirrung und Zeichnung unternommen, und mit der unglaublichen Geduld des für seinen Stoff wirklich in Liebe eingenommenen Dichters durchgeführt zu haben,

diesen merkwürdigen Schriftsteller zu einer ganz unvergleichlichen Erscheinung auch auf dem Gebiete der Litteratur macht. — Es wäre eine mehr als traurige, eine jämmerliche Aufgabe, ein Balzac derjenigen Zustände zu werden, welche durch die Verwahrlosung seines Theaters sich des ganzen öffentlichen Lebens des deutschen Volkes bemächtigt haben. Diesem öffentlichen Leben das Theatralische, welches umgekehrt den von Balzac aufgedeckten häßlichen Gehalt der französischen Civilisation in verführerisch anziehender Weise überdeckte, in dem Sinne aufgedrückt zu sehen, daß es, wie bei den Deutschen es der Fall war, einen tüchtigen, naturwahrhaftigen Gehalt (den B. Constant uns so schön zuerkennt) zu einer lächerlichen, jedem Gespött offenstehenden Fratze ausbildete, das könnte wohl selbst den boshaftesten Dämon zu keiner Balzac'schen „Comédie humaine" begeistern: mindestens müßte der Titel dazu aus einem der neu aufgekommenen deutschen Sprachjargons erst erfunden werden*).

Wir kennen für unsern Zweck nur einen Weg, das vorliegende Problem der Erkenntniß des von uns bezeichneten tief erniedrigenden Zustandes überhaupt zu bewußtem Verständniß zu bringen, nämlich indem wir den an sich sonderbaren, hier aber einzig anwendbaren negativen Beweis dafür antreten, daß eben keinerlei Bewußtsein davon vorhanden sein kann, weil Alles in diesem Zustande selbst befangen und mit enthalten ist. Wir erlauben uns daher eine Umfrage bei allen den Ständen und Gliedern, aus welchen das dem Blicke des Kulturforschers einzig erkenntliche öffentliche Leben der Deutschen sich zur Gesellschaft konstituirt, nach ihrer Meinung von der Wirksamkeit des modernen deutschen Theaters: ob sie ihm einen Einfluß zusprechen, von welcher Art sie diesen Einfluß erkennen, und ob sie, wenn sie ihn für schädlich erkennen sollten, eine Hilfe dagegen wüßten?

---

*) Vielleicht wäre vorzuschlagen: „Selbstverstand des jetztzeitlich aufgebesserten und bereisten deutschen Kunstvertriebs".

Am nächsten liegen uns, vom Theater ausgehend, die Vertreter der idealen Kunstrichtungen, die Litteraturdichter und die bildenden Künstler. Ihre Stimmung über das Theater und ihre zu ihm eingenommene Stellung erörterten wir bereits näher, und glauben daher uns jetzt, wo wir zugleich um Rath fragen wollen, bei ihnen nur wenig noch aufhalten zu dürfen. — Der Litteraturpoet sah sich seit dem Eintritt der Reaktion gegen den deutschen Geist vom Theater ausgeschlossen: er warf sich auf das nicht für das Theater berechnete, oder für theatralische Aufführungen ungeeignete Litteraturdrama. Ein erster Verfall: denn durch seine zweckmäßige Beachtung der theatralischen Erfordernisse war Schiller zu unserem größten dramatischen Dichter geworden. Als der Litteraturdramatiker sich dann wieder dem Theater zuwendete, war dieses ihm fremd und bereits ein ganz anderes als das Schiller'sche geworden: dort herrschte jetzt das neuere französische Effektstück. Dieses so getreu wie möglich nachzuahmen, zunächst des Pariſers Scribe geschickte Manier sich täuschend anzueignen, ward nun zur Richtschnur für das Befassen mit dem Theater. Außerdem ward die journalistische Harangue für politische Tagesinteressen und sogenannte Zeittendenzen von ihnen aus dem Zeitungsartikel auf das Theater gebracht, aus dem Munde des beliebten Schauspielers das politische Schlagwort des Kammerredners dem Publikum zum unfehlbaren Applaus zugeworfen. Somit: Nachäffung des Fremden, und Fälschung des Drama's, rückwirkend auf die Litteratur: theatralisch-journalistische Verwürfniß. Weitere Folgen hiervon auf den Geist des vom Zeitungslesen genährten Volkes werden wir dem Politiker, dem Staatsmanne zu entfragen haben, benutzen aber diese Gelegenheit noch, dem bildenden Künstler die erneute Frage vorzulegen, welche Anregung er von dem Modell gewinnen konnte, welches so zubereitet von der Scene, wie aus dem von ihr beeinflußten öffentlichen Leben, sich ihm darbot? Der Litteraturdichter, der durch dieses Theater zum schlechten, jederzeit unbehilflichen Effektstückschreiber herabgekommen, wie soll er uns aber sagen, daß

das Theater ihn verdorben, uns rathen, wie der theatralischen Verderbniß abzuhelfen sei, da er andererseits, dünkelhaft genug, auf seine litterarische Existenz sich immer noch so viel einbildet, daß er sein Befassen mit dem Theater für eine Herablassung ansehen zu dürfen glaubt? Was ist daher seine einzige Klage im Betreff des Theaters? Daß er es dabei zu nichts Rechtem bringen könne, weil er es mit der erdrückenden französischen Konkurrenz zu thun habe: er wünscht dem Theater Patriotismus, um jene immerhin unvergleichlich besser gemachten französischen Effektstücke seinen schlechten Nachahmungen derselben durch Schutzzölle aus dem Wege gebracht zu wissen. Nichts Anderes begreift er, wenn von Theaterreform die Rede ist. Haben wir uns an ihn um Hilfe zu wenden? Wird er uns einzig nur verstehen können?

Muß es ein noch schwierigeres Unternehmen sein, dem bildenden Künstler den verderblichen Einfluß des Theaters auf seine Kunst im Besondern zum Bewußtsein zu bringen, da er ihm gar so fern zu stehen vermeint, so gehen wir diesem für jetzt vorüber, um uns dagegen näher noch an den *Musiker* zu wenden. — Worüber klagt der deutsche Musiker? Erstlich, daß er außerhalb des Konzertsaales es zu Nichts bringe, — wobei er bekennt, daß er zu dem Theater sich ganz so verhalte wie der Litteraturpoet, nämlich daß, seitdem er das untheatralische Opernkomponiren aufgegeben und der Pariser Oper es nachzumachen versuchte, er vermöge seines Ungeschickes bei dieser Nachahmung in der Konkurrenz mit dem Originale stecken bleibe, und demzufolge auch patriotische Theater-Verwaltungen wünschen müsse, wo dann Alles anders gehen und er es schon zu Etwas bringen würde. Aber eben dem deutschen Musiker liegt noch ein ganz anderer Grund zu verwunderungsvoller Klage vor, den er nur aus der Verwahrlosung des deutschen Theaters sich zu erklären hätte, wenn er überhaupt so Etwas sich erklären könnte. Woher diese blödsinnige Unsicherheit und Unzuverlässigkeit im musikalischen Geschmacke gerade des deutschen Publikums, welches andererseits wirklich

das musikalischste Publikum ist, und aus dem deutschen Volke die allergrößten Musiker der Welt hervorgehen gesehen hat? Daß man selbst in den bestverwahrten Konzertanstalten genöthigt ist, neben der Pflege der edelsten, reinsten Kunst die allerentehrendsten Zugeständnisse an die gemeinste Virtuosen-Trivialität zu machen, und außerdem zugestehen muß, daß dasselbe Publikum, welches hier zu Bach und Beethoven zusammenkömmt, in noch viel höhere Extase geräth, wenn eine berühmte italienische Koloratur-Sängerin es aller Musik vergessen macht, — das geht den Herren wohl sehr im Kopfe herum; aber wenn sie dann so lange darüber nachgesonnen haben, daß sie es glauben drucken lassen zu können, auf wen gerathen sie dann mit ihrer Klage, daß er daran schuld sei? Ei nun! eben auf das Publikum selbst, das nun einmal so sei*).

An die nichtswürdige Tendenz, welche das Theater verhindert hat, sich gerade so edel und hoch zu erheben, als die deutsche Instrumentalmusik es gethan hat, somit an den Alles überwältigenden Einfluß des Theaters überhaupt, dem Nichts, auch nicht die besten Anlagen des Publikums widerstehen können, fällt ihnen nicht ein zu denken. Sie vermeinen wohl, das Theater sei dem guten Musik-Sinne des Publikums schädlich: aber daß Das, was diesem schädlich ist, dem Theater selbst noch viel schädlicher, und daß dieses eben nicht das Theater selbst, sondern die ihm beigebrachte schlechte Tendenz sei, darauf verfallen sie nicht; wogegen sie annehmen, das Theater könne nun wohl eigentlich nichts Anderes sein, als Das, wozu es eben geworden. Wollte man vom deutschen Musiker Hilfe verlangen, in welche lächerliche Verlegenheit würde es ihn setzen! Denn, so meint er im Grunde, was geht die Musik das Theater an? Daß ohne die glückliche Befolgung einer von der jetzigen grundverschiedenen Tendenz des Theaters der deutsche Musiksinn, ja der Geist der deutschen Musik, bis zu der

*) Siehe Ferd. Hiller: „Aus dem Tonleben der Gegenwart. Gelegentliches" II. Band: „Die Musik und das Publikum".

gänzlich gleichen Verwahrlosung herabsinken muß, in welcher das Theater angekommen ist, wie ist ihnen dieses begreiflich zu machen, trotzdem sie das Spottlied auf sich selbst aus jeder Gasse in ihre Ohren gellen hören, und gerade der Franzose ihre beste Musik bereits besser vorzutragen weiß als sie selbst? —

Wenden wir uns nun von den durch mittelbare Anregung auf den Geist der Nation wirkenden Kunstständen zu denjenigen Vertretern der öffentlichen Geistesbildung, deren unmittelbarer Pflege diese übergeben ist. —

Wie verhält sich die Schule zum Theater? —

Als die Schule im vorigen Jahrhundert von höchster Pedanterie und dem, was wir heut' zu Tage „Zopf" nennen, erdrückt war, bildeten sich aus ihr ein Winckelmann, Lessing, Wieland, Goethe heraus. Lessing, als er sich auf das Theater warf, ward von der Schule völlig in die Acht erklärt: und dennoch ist gerade auch Lessing ohne die eben in dieser Schule empfangene Bildung ganz undenkbar. Sehr richtig: denn in dieser Schule galt noch das klassische Humanitätsprinzip, aus welchem die großen Erscheinungen und Bewegungen des Zeitalters der Wiedergeburt und Reformation hervorgegangen waren. Griechische und römische Klassizität bildeten die Grundlage dieser Schulen, in welchen das rein Nützliche so gut wie gar nicht noch bekannt und vertreten war. Trotz des Charakters der höchsten Dürre und Trockenheit, welcher auch den klassischen Schulstudien in den Zeiten der größten Verkommniß des deutschen Geistes, somit ohne jede lebendige Befruchtung durch eben diesen Geist, sich aufprägen mußte, erhielten die Schulen doch immer noch den Quell aller schönen humanen Bildung der neueren Zeit ungefähr in der Weise lebendig, wie von den Nürnberger Meistersingern zur Zeit der Blüthe des klassischen Humanismus andererseits die altdeutsche Dichtungsweise dem genialen Blick erkenntlich bewahrt wurde. Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe, aus jener pedantischen Klassizitätschule erwachsen, dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein

kräftiges Loblied sang, Erwin's Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, — als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unserer großen Meister neu sich belebte, und die Aufführung der „Braut von Messina" vom Theater herab das Studium der großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. Da war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen: der Lehrer wußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort, mit ihm zugleich, lernen, — edle, schwungvolle Wärme in der Beurtheilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde.

Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte. Die hierin ausgesprochene Tugend des Deutschen fiel daher mit dem durch sie erkannten höchsten Prinzipe der Ästhetik zusammen, nach welchem nur das Zwecklose schön ist, weil es, indem es sich selbst Zweck ist, seine über alles Gemeine erhöhte Natur, somit Das, für dessen Anblick und Erkenntniß es sich überhaupt der Mühe verlohnt Zwecke des Lebens zu verfolgen, enthüllt; wogegen alles Zweckdienliche häßlich ist, weil der Verfertiger wie der Beobachter stets nur ein fragmentarisches, beunruhigend aneinandergereihtes Material vor sich haben kann, welches erst aus seiner Verwendung für das gemeine Bedürfniß seine Bedeutung und Erklärung gewinnen soll. — Nur ein großes, auf seine unerschütterliche Macht mit vornehmer Gelassenheit vertrauendes Volk konnte ein solches Prinzip in sich ausbilden, und zur Beglückung der ganzen Welt in Anwendung bringen: denn gewiß setzt es eine sichere Ordnung aller der nächsten, den nothwendigen Lebenszwecken dienenden Verhältnisse voraus; und die Aufgabe der politischen Mächte war es, diese Ordnung in diesem erhabenen, welterlösenden Sinne

zu begründen, — das heißt: Deutschlands Fürsten mußten ebenso deutsch sein, als seine großen Meister es waren. Fiel diese Begründung hinweg, so mußte der Deutsche an seiner Tugend geradesweges zu Grunde gehen: und das ist er da, wo er deutsch geblieben ist.

Doch, haben wir keine Sorge! Man wußte sich zu retten. Die „Jetztzeit" steht da. Betrachten wir, wie es in ihr mit der Schule aussieht! —

XII.

Um die Schule ſtreiten ſich jetzt, namentlich im katholiſchen Deutſchland, Kirche und Staat: offenbar weil Jedes ſeinen Zweck damit hat. Die Kirche wirft dem Staate vor, mit der Schule nur auf materielle Nützlichkeit der Volksbildung auszugehen, wogegen ſie darüber zu wachen habe, daß die höchſten geiſtigen Intereſſen des Menſchen, welche doch unleugbar die religiöſen ſeien, bei dieſer bloßen Abrichtung für utilitariſtiſche Zwecke nicht Schaden litten. Offenbar erſcheint die Kirche hier im allervortheilhafteſten Lichte. Allein der Staat entgegnet ihr mit dem Nachweis oder mindeſtens der Befürchtung, daß die Kirche durch die Schule ſich nur eine politiſche Macht, einen Staat im Staate zu bilden beabſichtige; die Religion ſei nur ihr Mittel, ihr Zweck aber die Hierarchie, welche im Staate große Verwirrung anrichte und ihm endlich eine ungebildete, für die Lebenszwecke untaugliche, unbehilfliche Bevölkerung zur ſchließlich unmöglich werdenden Behütung und Verſorgung aufbürde.

Wohl dürfte es ſchwer, faſt unmöglich ſein, zu ſagen, welches das größere über ein Volk verhängte Elend ſei, ob das von der Kirche oder das vom Staate in Ausſicht geſtellte!

Gewiß ist es, daß seit dem Eintritte der von uns öfters bezeichneten Reaktion der deutschen Regierungen gegen den deutschen Geist die neue Tendenz des Staatswesens auch die Schule stark beeinflußte: gegen zwecklose ästhetische Bildung trat ein immer größerer Widerwille ein; die klassischen Studien wurden immer bestimmter nur für die Philologen von Fach reservirt; der Philosophie bemächtigte man sich zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer seine Philosophie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anstellung erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er dann sehen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich fertig wurde. Hierin ward der Staat aller Orten, sowohl von der protestantischen als von der katholischen Kirche unterstützt. Die polytechnischen Schulen, diese Hochschulen der industriellen Mechanik, kamen auf: für diese die Söhne des Volkes zur Aufnahme tüchtig zu machen, ward immer mehr der dem Staate dienliche Sinn auch der besseren niederen Volksschulen, wogegen die Universitäten, wenn sie nicht unmittelbar für den Staatsdienst vorbereiten sollten, immer mehr nur zu einem Luxus für die Reichen wurden, die „es nicht nöthig hatten" dort mehr zu lernen, als ihnen Vergnügen machte. Die eigentliche klassische Bildung, das heißt die Grundlage aller humanen Bildung durch die Kenntniß der griechischen und römischen Sprache und Litteratur, ist bereits bei Leuten, welche auch als Künstler Anspruch auf Bildung machen, als unnütz und leicht zu ersetzen offen in Verruf gerathen: sie wird als zeitraubend, störend und nur zum Vergessen gut angesehen. Ganz dieser Meinung unserer Künstler ist die katholische Kirche unserer Tage, nur aus anderen Gründen. Sie theilt hierin mehr die geheimen Gründe des undeutschen neueren Staates: alle, diesen beiden unliebsam gewordenen, Erscheinungen auf dem Gebiete des Geisteslebens schienen aus dem Boden jener humanen klassischen Studien erwachsen. Diese Wendung war jedoch erst mit dem Schrecken über die französische Revolution, mit dem Erstaunen über das Feuer des deutschen Aufschwunges der Befreiungskriege

eingetreten. Namentlich die Väter Jesu hatten sich bis dahin die größten Verdienste um die klassische Bildung, somit um den Wiedergewinn eines geistigen Aufschwunges in den unter dem geistlosesten politischen Drucke verkommenden katholischen Ländern erworben. Damals waren die Kirche (wenigstens unter dem Einflusse der Jesuiten) und der Staat wirklich eigentliche Antagonisten gewesen. Wie dagegen der heutige Antagonismus beider zu verstehen sei, ist schwieriger zu begreifen: es hätte, nach der traurigen Wendung, welche das geistige Leben der Kirche unter der Furcht vor der politischen Revolution genommen, jetzt mehr den Anschein, als ob der Staat in die Stellung zur Kirche getreten sei, welche früher die Jesuiten so rühmlich zum Staate einnahmen. Wie jedoch der Staat mit gutem Gewissen und Aussicht auf Erfolg die Hebung des geistigen Volkslebens wiederum in die Hand zu nehmen sich getrauen könnte, nachdem er, gemeinschaftlich mit der Kirche, das öffentliche Geistesleben der Nation selbst einer Verwahrlosung, wie wir sie als Ergebniß unserer gegenwärtigen Untersuchungen erkennen müssen, überlassen oder gar zugeführt hat, das läßt sich nun aber auch leichter sagen, als denken. Mit Recht müßte sich die Kirche, gleich uns, darüber verwundern, wenn der Staat als Ersatz für den einst von der Religion ausgegangenen geistigen Belebungsquell des Volkes jetzt die Kunst heranziehen wollte: hätte dagegen der Staat dem Spotte hierüber nichts Triftiges zu erwidern, so wäre er jedoch ebenfalls nicht ohne Berechtigung, wenn er diese belebende Wirksamkeit ohne Weiteres der Kirche in ihrer heutigen, so sehr verweltlichten Gestalt zuzusprechen sich weigerte, da an dieser der Makel desselben Theatralischen, den wir als das Charakteristikon alles der Öffentlichkeit zugewendeten Kunst- oder geselligen Lebens nachgewiesen haben, nur zu ersichtlich ebenfalls haftet.

Da wir durch die Schule nothwendiger Weise sofort zur Berührung mit der Kirche und dem Staate hingezogen werden mußten, glauben wir die Idee, welche uns im Betreff der unverhofft

heilsamen Wirkung eines wahren deutschen Kunstaufschwunges selbst auf diese allerwichtigsten Angelegenheiten der Welt beseelt, sofort deutlicher aussprechen zu müssen, wozu uns vorzüglich die Hoffnung, eine Verständigung da, wo sie bisher am fernsten zu liegen schien, wenigstens aufdämmernd herbeizuführen, bestimmt.

Es ist heut' zu Tage leicht geworden, die Kirche zu apostrophiren: auf der politischen Tribüne, im diplomatischen Verkehre, und von den Beiden dienenden Zeitungsautoren wird sie gemeinhin, und je nachdem es in den vertretenen Interessen liegt, mit ungefähr dem gleichen Respekt wie eine Mobiliarkreditanstalt behandelt. Wenn wir nun es unternehmen, den Vertretern der kirchlichen Interessen nachzuweisen, daß der hierin sich aussprechende Mangel an Ehrfurcht mit der der öffentlichen Kunst zugefügten Ehrlosigkeit in unserer Zeit einen wirklichen Zusammenhang habe, so ist es wohl ersichtlich, daß wir schon aus Selbstachtung einen würdigeren Ton anzunehmen hätten. Da wir andererseits nicht im Mindesten uns berufen fühlen, bei unserem Vorhaben den eigentlichen Gehalt der Kirche, das religiöse Dogma, zu berühren, sondern lediglich die äußere Gestalt, mit welcher sie in die Öffentlichkeit des bürgerlichen Lebens tritt und dieses sinnfällig anstreift, — diese äußere Gestalt aber, mit welcher sie, sinnvoll auf ihren unaussprechlich tiefen Gehalt hindeutend, auf die Phantasie des Laien bestimmend wirken will, unweigerlich den Gesetzen des ästhetisch Schönen sich zu unterwerfen hat, so sind wir von der fast allgemeinen Ehrfurchtlosigkeit doch so weit entfernt, daß wir selbst es unschön finden müßten, diese Gesetze unmittelbar oder gar anforderungsvoll gegen sie geltend machen zu wollen. Nur zum Nachdenken hierüber möchten wir die Vertreter der kirchlichen Interessen anregen, indem wir uns selbst hierfür in einem gewissen Sinne des Gleichnisses bedienen, nämlich der Anregung durch Hindeutung auf geschichtlich vorliegende Erscheinungen.

Es war eine schöne Zeit für die römische Kirche, als Michel Angelo die Wände der Sixtinischen Kapelle mit den erhabensten aller

Malerwerke schmückte; was bedeutet dagegen die Zeit, in welcher bei großen festlichen Gelegenheiten diese Werke durch theatralische Draperien und Flitterstaat verhängt werden? — Es war eine schöne Zeit, als ein Papst durch Palestrina's erhabene Musik bestimmt wurde, den Schmuck der Tonkunst, gegen deren überhandgenommene Ausartung er durch ewige Verbannung derselben aus der Kirche einschreiten wollte, dem Gottesdienste zu erhalten; was sagt uns nun die Zeit, in welcher die eben beliebteste Opernarie und Balletmusik zum Credo und Agnus erklingt? — Es war eine schönere Zeit, wo das spanische Auto die erhabensten Mysterien des christlichen Dogma von der Bühne herab im dramatischen Gleichnisse dem Volke vorführte, als da von der Hauptstadt der weltlichen Schutzmacht der Kirche aus eine Oper die Welt durchzog, in welcher (wie in den „Hugenotten") Mörder und Mordbrenner im heiligsten Kirchengewande den gräßlichen Priesterjargon ihrer immerhin effektvollen Terzetten anstimmen. Einen Sinn, welcher den Vertretern der katholischen Interessen sehr wohl zur Beachtung empfohlen werden dürfte, hat es gewiß nicht minder, wenn das neuerdings zum Kanon erhobene Dogma der unbefleckten Empfängniß manch' frivoles Witzwort in der französischen und italienischen Presse hervorrief, dagegen der größte deutsche Dichter sein größtes Gedicht mit der beseligenden Anbetung der Mater gloriosa als höchsten Ideales des fleckenlos Reinen, beschloß. Sollten sie nicht der Meinung sein können, daß der letzte Akt der Schiller'schen „Maria Stuart" in anderer und empfehlenderer Weise über die Bedeutung der katholischen Kirche Aufschluß giebt, als heutzutage es Herrn L. Veuillot in Paris durch seine Zänkereien und schlechten Witze gelingen kann?

Goethe zeichnet in seinen „Wanderjahren" eine nach seinen Ideen fingirte Erziehungsanstalt: der Vater, der ihr seinen Sohn übergiebt, wird in dem für den Religionsunterricht sinnreich ausgestatteten Gebäude umhergeführt; nachdem ihm in schönen Wandgemälden auch das Leben des Heilandes bis zum Abendmahle dargestellt gezeigt worden,

frägt er den Vorsteher verwundert, ob man die Darstellung auch des Leidens und Todes des Erlösers den Zöglingen verheimliche. Der Älteste antwortet: „Hieraus machen wir kein Geheimniß; aber wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran hängenden Heiligen dem Anblicke der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dieses Schauspiel aufdrang, mit diesen tiefen Geheimnissen, in welchen die göttliche Tiefe des Heiligen verborgen liegt, zu spielen, zu tändeln, zu verzieren, und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint. Ich lade euch ein, nach Verlauf eines Jahres wiederzukehren, unser allgemeines Fest zu besuchen, und zu sehen, wie weit euer Sohn vorwärts gekommen; alsdann sollt auch ihr in das Heiligthum des Schmerzes eingeweiht werden." —

Dieser Belehrung dürfte füglich entnommen werden, wie die Schule endlich auch mit der Religion sich zu befassen bestimmt sein müßte, wenn dieselbe Tendenz, welche die Kirche zu der von uns mit verschiedenen Hindeutungen berührten Entartung gebracht, einzig maaßgebend für ihre Fortentwickelung bleiben, und somit das „non possumus" nicht mehr einen Willen, sondern eine Unfähigkeit ausdrücken sollte. — Die angeführten Worte Goethe's rühren aber nicht von dem Protestanten, sondern von dem Deutschen her. Gewiß dürfte es den Vertretern der kirchlichen Interessen nicht unrathsam erscheinen, Das, was wir unter diesem „Deutschen" mit voller Berechtigung verstehen, in ernste Erwägung zu ziehen: sein von uns genau bezeichnetes ästhetisches Prinzip dürfte in keiner unförderlichen Übereinstimmung mit dem höchsten religiösen Prinzip der Kirche gedacht werden können. Vielleicht haben die Leiter der römischen Kirche ihrer Zeit in der Beurtheilung und Behandlung des deutschen Geistes denselben Fehler begangen, welchen wir in der neueren Geschichte den deutschen Fürsten nachwiesen: was zu ihrer Rettung sich belebte, dürfte leicht von Beiden gleich verderblich für alle Theile

verkannt und zurückgewiesen worden sein. Wenn es namentlich bei Betrachtung der neuesten geschichtlichen Vorgänge immer zweifelhafter erscheinen muß, ob der Geist der romanischen Völker berufen sein sollte, der römischen Kirche eine dauernde Stütze zu sein, so sind dagegen von tiefer blickenden Vertretern der katholischen Interessen die ebenso innigen als schönen Hoffnungen und Bestrebungen, welche der unvergeßliche König Maximilian II. von Bayern einer Vereinigung der gespaltenen christlichen Konfessionen in Deutschland zuwandte, eifriger und hingebender in Überlegung zu ziehen, als die üble, wie man sagt von ihnen mehr als billig unterstützte Politik einer vollständigen Trennung Deutschlands in eine katholische und eine protestantische Hälfte, durch Begünstigung einer politisch Preußen und Österreich einzig übrig lassenden Mainlinie.

Jedenfalls möchten wir für unsern nächsten Zweck durch die hier niedergelegten Andeutungen so viel erreicht haben, daß die Vertreter der kirchlichen Interessen, sollten sie nicht gar mit wohlwollendem Ernste unseren Bemühungen für Veredelung des Geistes der öffentlichen Kunst in Deutschland sich anzuschließen für gut befinden können, wenigstens diese nicht mit feindseligem Spott, wie er ja leider auch den ihnen dienenden Organen der Öffentlichkeit so geläufig geworden ist, aufnehmen und verfolgen ließen. Mit diesem, gewiß nicht ausschweifenden, frommen Wunsche glauben wir uns für dießmal von unserer näheren Berührung mit Schule und Kirche abwenden zu müssen, nicht jedoch so, daß wir bei unserem ferneren Vorhaben uns je auf ein Gebiet zu verlieren befürchten möchten, auf welchem wir die höchsten und wichtigsten Interessen dieser heilsamsten Mächte der menschlichen Geistes- und Herzensbildung außer Acht zu lassen, oder gar leichtfertig preiszugeben uns genöthigt sähen.

XIII.

Den Staat unmittelbar für die Kunst in Anspruch nehmen zu wollen, wie es manchem Gutmeinenden schon in den Sinn gekommen ist, beruht auf dem Irrthum, nach welchem Das, was an der Organisation des heutigen Staates fehlerhaft ist, für sein eigentlichstes und wahrstes Wesen genommen wird. Der Staat ist der Vertreter der absoluten Zweckmäßigkeit, er kennt Nichts als Zweckmäßigkeit, und lehnt daher mit richtigster Bestimmtheit Alles von sich ab, was nicht einen unmittelbar nützlichen Zweck nachweisen kann. Das Fehlerhafte, gegen welches eben die ganze neuere Staatsentwickelung bewußt oder unbewußt arbeitet, ist, daß die Organisation des Zweckmäßigen von oben ausging, und dadurch die Pole des Staates vollständig verschoben wurden. Friedrich der Große war der bewußte Gründer dieses Staates, und der preußische Staat ist, bis auf die heutigen misverständnißreichen Tage, sein Werk. Nach dem Erlöschen des reichsständischen Lebens war Nichts als der auf Territorialbesitz begründete Patriarchalstaat übrig geblieben: dem Lande eine solche Verwaltung zu geben, daß es als bloßes bevölkertes Territorium den möglichsten Ertrag abwürfe, war die Aufgabe der Regierung. Je anforderungsvoll höher der Zweck gestellt wurde, desto sinniger mußte das Zweckmäßige der Verwaltung eingepflanzt werden. Wir würden Friedrich's Bedeutung

gewiß zu gering anschlagen, wenn wir uns zur Bezeichnung seines Zweckes einzig an seinen gelegentlichen Ausspruch, er verlange vom Staate Nichts als Geld und Soldaten, halten wollten; dennoch dürfen wir dem ausschließlich französisch gebildeten, den deutschen Geist gründlich verkennenden Fürsten ganz gewiß auch eine sehr hoch reichende Größe des ihm vorschwebenden Zweckes nicht zutrauen, ohne bei der Beurtheilung seiner Wirksamkeit in große Widersprüche zu gerathen. Das Ergebniß seiner Auffassung des Staates, und der Erfolg seiner Staatsorganisationen liegen am schärfsten ausgeprägt im modernen französischen Kaiserstaate vor uns. In deutschen, namentlich in süddeutschen Staaten hat sich dagegen die preußische Staatsidee weder gedeihlich noch rein ausbilden wollen: genügende Überreste der älteren reichsständischen Verfassung lebten fort, jedoch nur ebenso mächtig, um durch die ihr möglich gewordene Verhinderung einer reinen Ausbildung der preußischen Staatsidee das eigentliche Unreine dieser Idee recht erkenntlich zu Tage zu fördern.

Der schrecklichste Erfolg einer Zweckmäßigkeitsorganisation muß unleugbar sein, wenn diese sich als unzweckmäßig herausstellt, weil dann der Staat und Alles, was darin lebt, in einer ewig unnützen Bewegung nach Befriedigung der gemeinen Lebensbedürfnisse, nie auch nur ahnungsweise zur Erkenntniß des eigentlichen Zweckes alles Zweckmäßigen gelangen, und somit in einen menschenunwürdigen Zustand versinken muß. Es war auch in dem am reinsten nach der Zweckmäßigkeitsidee konstruirten Staate unvermeidlich, daß, eben weil die Organisation von oben ausging, und von oben herab man das Zweckmäßige allein zu erkennen und festzustellen sich anmaßte, der mit der Ausführung der Zweckmäßigkeitsmaßregeln betraute Beamtenstand, sowohl vom Throne als vom Volke aus betrachtet, als der eigentliche Staat, mit welchem man zu thun hatte, angesehen wurde. Im Mechanismus dieses Beamtenwesens mußte sich der Staat so versteifen, daß der eigentliche Zweck desselben in diesen Beamtenanstalten und den in ihnen gebotenen Anstellungen enthalten schien,

so daß das Recht auf solche Anstellungen, und somit auf Versorgung durch — den Staat wiederum das Einzige war, was als Zweck der Bestrebungen von unten, wie der Bevorzugungen von oben lediglich noch als Staatszweck überhaupt betrachtet wurde.

Es berechtigt zu großen Hoffnungen, daß neuerdings wohl in allen deutschen Ländern, von unten wie von oben, gleichmäßig das Bedürfniß zur Veredelung der Staatstendenz gefühlt, und für wichtige Gestaltungen in diesem Bezuge zum Angriff geschritten worden ist. Wir deuten für unseren Zweck genügend hiermit an, wenn wir den Sinn der verschiedentlich in ihrer Ausbildung begriffenen Sozialgesetzgebungen dahin verstehen wollen, daß durch sie die Zweckmäßigkeitstendenz des Staates, von der Befriedigung der gemeinsten Bedürfnisse ausgehend, zu der Erkenntniß und Stillung der allgemeinsten, höchsten Bedürfnisse, in von unten aufsteigender Gliederung der wiederum zweckmäßigsten, d. h. natürlichsten Organisation sich erheben, und somit zu ihrem wahren Ziele gelangen solle. An diesem Ziele sehen wir für Bayern auf das Sinnvollste uns die Ausführung des Maximilianeums entgegenkommen, als derjenigen Schule für höhere Staatsbeamte, in welcher eine rein auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Bildung bereits der einzigen wahrhaft humanen, d. h. der idealen, sich selbst zum Zweck gestellten Bildung, die Hand reiche. Und der in diesem Entwurfe von unten nach oben sich aufbauende Staat zeigt uns dann endlich auch die ideale Bedeutung des Königthum's, welches durch den Miserfolg der von oben geleiteten Zweckmäßigkeitstendenz bereits bei theoretischen Politikern so starken Zweifel an seiner Zweckmäßigkeit veranlaßt hat, daß die Theorien der amerikanischen Staats- und Staatenbildung schon mit derselben achtlosen Geläufigkeit, wie ungefähr nicht minder im Betreff der Kirche, auch für das deutsche Staatswesen als empfehlenswerth diskutirt werden. — Wir erlauben uns an der Hand der uns leitenden Grundidee, welche ihre Entstehung andrerseits nur dem Erfülltsein von der Bedeutung des wahrhaften deutschen Geistes verdankt, in Kürze unsere Gedanken über die Be-

stimmung des deutschen Königthum's, wie sie als ideale Krönung des sich vorbereitenden neuen Aufbaues eines wirklichen Volksstaatswesens sich ergeben muß, zu bezeichnen.

Die wahre Bedeutung des Königthum's drückt sich in dem der Krone allein zustehenden Rechte der Begnadigung aus. Die Ausübung der Gnade ist der einzige im Staate denkbare Akt positiver Freiheit, wogegen in jedem andern Staatsverhältnisse die Freiheit nur nach dem ihr ursprünglich eigenen negativen Sinne sich geltend machen kann, welchem nach sie, auch dem Sprachsinne des Wortes gemäß, so viel als Befreitsein, Ledigsein aussagt, was dann wieder nur eben als verneinender Gegensatz des vorangehenden oder vorausgesetzten Zwanges oder Druckes zu denken ist. Sich von dem Zwange und Drucke des natürlichen, wie der durch den Widerstreit der individuellen und geselligen Interessen herbeigeführten Noth so weit als erdenklich zu befreien, hierauf ist die allen staatlichen Organisationen zu Grunde liegende Zweckmäßigkeitstendenz gerichtet: diese führt im glücklichen Falle der zusammentreffenden Zweckmäßigkeit aller Organisationen bis zu dem Punkte, wo Jeder am wenigsten zu opfern hat, um von dem Ganzen so viel wie möglich Nutzen zu ziehen; immer bleibt aber das Verhältniß von Opfer und Gewinn bestehen, und absolute Freiheit, d. h. Befreiung von jeder Nöthigung, ist gar nicht zu denken: sie hieße der Tod. — Nur aus einer ganz anderen Sphäre des Daseins, einer Sphäre, die dem durchaus realistischen Staate nur als eine der idealen Weltordnung angehörige erscheinen muß, kann ein eben ideales Zweckmäßigkeitsgesetz als Ausübung positiver, d. h. aktiver, durch keine gemeine Nöthigung bestimmter, wirklich freier Freiheit zu Einfluß gelangen, und somit gerade an jenem bezeichneten unüberschreitbaren Punkte das Werk des Staates mit der Krone, die es selbst ist, schmücken. Diese Krönung ihres Baues erreicht die Staatsorganisation dadurch, daß der König von vornherein für je und für alle Fälle von dem den ganzen Staat bindenden Zweckmäßigkeitsgesetze entbunden, somit von jeder Noth, welche jenes allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz

hervorrief, vollständig befreit ist. Er stellt somit das dem Staate einzig erkenntliche und allen seinen Tendenzen vorschwebende Ideal der erreichten negativen Freiheit dar, und diese ihm durch alle zu Gebote stehenden Mittel gewährleistete Freiheit hat für den Staat wiederum den Zweck, von oben herab rückwirkend das ideale Gesetz der reinen Freiheit veredelnd und beglückend zur Geltung zu bringen.

Am deutlichsten und jeder menschlichen Empfindung nahe liegend macht dieses ideale Gesetz sich, wie wir dieß voranstellten, in der Ausübung der Gnade geltend. Hier tritt die königliche Freiheit in unmittelbare Berührung mit der wichtigsten Grundlage aller staatlichen Organisation: der Justiz. In dieser verkörpert sich das allgemeine Zweckmäßigkeitsgesetz des ganzen Staates, welches durch sie Gerechtigkeit erstrebt. Würde die Justiz gänzlich sicher sein, daß sie, indem sie nach dem allernothwendigsten Zweckmäßigkeitsgesetze handelte, auch dem Ideale der rein menschlichen Gerechtigkeit vollkommen entsprochen habe, so würde sie das von ihr gefällte Urtheil nicht erst dem Könige vorzulegen sich gedrungen fühlen; selbst in reinen Demokratien ist jedoch für das nothwendig erachtete Begnadigungsrecht ein Surrogat des Königthum's, wenn auch dürftig und mangelhaft, begründet worden, und wo dieß, wie auf dem Höhepunkte der athenienſischen Demokratie, nicht der Fall war, sondern der Demos selbst, wie er im besten Falle nicht anders konnte, nach dem gemeinen Zweckmäßigkeitsbedünken seinen Ostrakismos ausübte, ist auch der Staat selbst schon in seinem Übergange zur reinen Willkürherrschaft begriffen gewesen. Über das Urtheil der Justiz entscheidet nun der König in dem Sinne, daß er es als an sich der Zweckmäßigkeit der staatlichen Gerechtigkeit entsprechend jedenfalls bestehen läßt; aber aus reiner Freiheit beschließt er Begnadigung, wo ihm Gnade vor Recht walten zu lassen gut dünkt; und darin, daß er Niemand hierfür einen Grund anzugeben hat, bezeugt er den keinem Anderen erreichbaren Zustand von Freiheit, in welchem er durch den allgemeinen Willen erhalten wird. Da keine menschlichen Entschließungen, auch die an-

scheinend freiesten nicht, ohne Motive gefaßt werden, so muß auch den König hierbei ein Zweckmäßigkeitsgrund leiten: allein eben dieser liegt in der ganz anderen, der Staatsorganisation abgewandten Sphäre, welche wir den Tendenzen dieser gegenüber nur als die ideale bezeichnen können; er bleibt unausgesprochen, weil er unaussprechlich ist, und läßt sich nur in seinem Werke, der Gnade, erkennen, — wie die Motive des idealistisch gestaltenden Künstlers nicht minder aus einem Zweckmäßigkeitsgesetze entspringen, das sich aber gleichmäßig nicht aussprechen, sondern nur aus dem geschaffenen Kunstwerke erkennen läßt*). — Es ist, was hier beiläufig zu berühren ist, einleuchtend, daß diese hohe Freiheit nur einem legitimen Fürsten einwohnen kann, wogegen der Fürst, dem irgend welche Usurpation anhaftet, dem Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit für alle seine Entschließungen, in dem Sinne, daß er für seine persönlichen, hart bestrittenen Interessen Fürsorge zu tragen hat, verfallen, und demnach einem Künstler gleichen würde, der sich für etwas Anderes anerkannt wissen will, als er ist, und für seine Gestaltungen sich somit zur bewußten Verwendung des Zweckmäßigen gezwungen sehen müßte, wodurch eben weder ein Kunstwerk, noch ein Werk der Gnade zu schaffen ist.

Das von uns mit dem Vorangehenden charakterisirte Recht der Gnade ist der Typus jeder normalen Wirksamkeit des Königs im Staate, und ganz königlich handelt er nur, wenn er in Allem dem unumschreiblichen Gesetze der Gnade gemäß sich zu erkennen giebt, weßhalb auch jede seiner Bestimmungen sehr richtig als aus „allergnädigster Bewegung" herrührend verkündet werden, wobei selbst die „Geruhung" eine sehr sinnvolle Bezeichnung des Zustandes ist, in welchem der König seine Entschlüsse faßt: ein Tyrann kann nicht „geruhen". — Wie die Gnade der höchste Ausdruck der Milde, hier

*) Daß unsere Professoren der Ästhetik dieß gleichwohl unternehmen wollen, beweist eben nur, wie fern sie selbst der bloßen Erkenntniß des Problems stehen, woher dann die endlose Konfusion, in welcher sie sich von Buch zu Buch herumtreiben, genügend zu erklären ist.

bis zum Erbarmen mit dem Missethäter gesteigert, ist, so hält sie diesen Charakter bei allen Entscheidungen der bürgerlichen Gewalt gegenüber fest, welche immer nur das Gemeinnützliche bezeichnen können; wo diese sich für gänzlich unfähig bekennen, geht der König mit dem Beispiel der Barmherzigkeit voran, um auf diese Weise die moralische Bewegung der bürgerlichen Welt unmittelbar in seine Sphäre der Gnade nachzuziehen. In gleicher Weise zieht er die bis dahin nur der Gemeinnützlichkeit dienende Tüchtigkeit des Bürgers, sobald diese bis zur rein menschlichen, über den unmittelbaren Staatszweck hinausgehenden, oder von der Staatsgewalt nicht mehr in Forderung zu stellenden Tugend sich steigert, in seine Sphäre. Die Verleihung eines Ordens hat nicht den Sinn, die normale Tüchtigkeit eines Beamten zu belohnen, sondern Das, was in seinen Leistungen die nothwendigen Anforderungen des Nützlichkeitsgesetzes überbietet, zur Anerkennung an sich und für Andere zu bringen. Der an Militärpersonen verliehene Orden zeichnet die Tugend der Tapferkeit, mit der in ihr enthaltenen höheren Umsicht und persönlichen Aufopferung, aus: die vollkommen erfüllte Pflicht des Militärs zieht an sich nur die Aufmerksamkeit der militärischen Behörde auf sich, welche hiervon nach dem sie einzig leitenden Zweckmäßigkeitsgesetze Notiz für die fernere Verwendung des Betreffenden nimmt. Die ideale Bedeutung dieser Ordensverleihung wird sehr deutlich an dem wiederholt vorgekommenen Beispiele erkannt, daß ganze Truppenkörper durch gemeinschaftliche freiwillige Aufopferung sich den Preis der höchsten Tapferkeit erworben hatten, und jedem Einzelnen der gleiche Anspruch auf die höchste Anerkennung zugesprochen werden mußte: in diesem Falle fand sich die Truppe gleichmäßig geadelt, wenn nur Einer aus ihr, den sie wiederum nach dem unaussprechlichen Zweckmäßigkeitsgesetze der Gnade bezeichnete, mit dem Orden geschmückt ward.

Diesem analog erhebt die königliche Gnade aus jeder Sphäre der staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen Diejenigen, welche in ihren Leistungen und Leistungsfähigkeiten das allgemein gesetzliche

Maaß der für den Nützlichkeitszweck zu stellenden Anforderungen überschreiten, somit von selbst in die Sphäre der Gnade, d. h. der aktiven Freiheit treten, in einem edlen und wahrhaftigen Sinne zu seinen Pairs. — Ganz rein würde diese, jedenfalls der Institution der Orden ursprünglich inliegende Bedeutung, allerdings erst dann werden, und zu Leben und Wirken gelangen, wenn diese Orden nicht nur in einer symbolischen Dekoration, sondern in wirklich aktiven Körperschaften, wie allerursprünglichst, bestünden. Die Idee davon ist auch wohl jetzt noch vorhanden, und drückt sich darin aus, daß der König, wie er oberster Träger des höchsten Ordensgrades ist, als Großmeister eines wirklichen Ordenskörpers gedacht wird. Bei einzelnen höheren und reservirteren Orden werden sogar alle Gebräuche und Funktionen einer verbundenen Körperschaft noch in Pflege erhalten: daß hierin sich aber kein wahrer und lebenvoller aktiver Geist, weder in den Beziehungen der Ordensglieder unter sich, noch auch zum Ordensmeister oder den übrigen Staatsorganisationen ausdrückt, wird Niemand, der hierüber nachdenkt, zu bezweifeln schwer fallen. Jedenfalls ist die Vervielfachung und der stufenweise Rang der Orden ein Zeugniß für die Verirrung, in welche das Ordenswesen, allerdings auf dem Wege der geschichtlichen Verwirrung selbst, gerathen ist. Frankreich verdankt seiner Revolution, welche alle Orden abschaffte, die Begründung eines einzigen, allumfassenden Ordens, der „légion d'honneur“: es wird bei der fortschreitenden Entwickelung des Staatswesens endlich nicht zu umgehen sein, überall das in diesem Punkte der Vereinigung aller Orden sehr richtige Beispiel Frankreichs nachzuahmen. Denn wollte schon jetzt ein Fürst einen Orden von der wirklichen Bedeutung eines lebendigen, aktive Rechte gegen aktive Pflichten verleihenden Ordensbundes gründen, müßten dann nicht die ganz anderen Zeiten und Tendenzen entsprungenen, jetzt nur noch als lebloser, oft sinnloser Prunk fortbestehenden Spezialorden der Art an Bedeutung, ja Beachtung verlieren, daß sie von selbst erlöschen würden? — Als Großmeister des von uns gedachten, in seiner Anlage wirklich bereits vor-

handenen, nur zu einer wirklichen Körperschaft belebten Ordens, in welchen, ganz wie bei den allerältesten Ordensgemeinschaften, nur gegen das Gelübde der fortgesetzten Aufopferung für höhere und höchste Zwecke selbst dem größten Verdienste die Aufnahme ermöglicht sein soll, würde der König das lebenvolle Verbindungsglied zwischen seiner idealen und der realistischen Tendenz des Staates, die eigentliche Atmosphäre seines Waltens, den gleichgesinnten, eximirten, d. h. durch seine Aufopferung vom Gesetze der gemeinen Zweckmäßigkeit zugleich entbundenen, wie ihm rücksichtslos zu dienen verbundenen Vollstrecker seines Gnadenwillens gewonnen haben.

Dieser Orden würde für unsere und die kommenden Zeiten in die Bedeutung eintreten, welche in seiner schönsten Blüthe und anderen Zeiterforderniſſen gegenüber sonst der deutsche Adel hatte. Es wäre zu untersuchen, ob nicht gerade der noch verbliebene deutsche Adel, dessen Vorrechte als bloßer staatsbürgerlicher Stand wohl meistens bereits aufgeopfert werden mußten, der sich im gesellschaftlichen Betracht immer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillkürlich anerkannten, eximirten Stellung befindet, am allergeeignetsten wäre, die Grundlage des von uns gedachten Ordens in der Weise zu bilden, daß er, indem er dem Monarchen die willige Initiative zu dieser Schöpfung entgegenbrächte, sich selbst zugleich ehrenreich und gemeinwohlthätig verjünge.

Da es uns zu weit von unserem nächsten Ziele abführen würde, das hier Angedeutete selbst in nähere Untersuchung zu ziehen, wünschten wir eben nur dem hierfür Berufenen genügende Anregung gegeben zu haben, um für jetzt von der Beurtheilung des allgemeineren Charakters einer vom gemeinen Nützlichkeitsgesetz durch ordenspflichtige Aufopferung eximirten Körperschaft, wie sie, durch materiellen Reichthum unterstützt, ja schon jetzt in allen Ständen von selbst sporadisch anzutreffen sein könnte, unseren Schluß auf den möglichen Antheil einer solchen an der von uns in das Auge gefaßten Hebung des verwahrlosten öffentlichen deutschen Kunstgeistes zu ziehen.

XIV.

Es war uns unmöglich, die Entartung, in welche namentlich die deutsche theatralische Kunst verfallen, zu bezeichnen, ohne die verderblichen Neigungen und Tendenzen nachzuweisen, deren Einfluß auf jenen üblen Erfolg hinwirkte: um das Theater selbst von der Annahme einer ihm innewohnenden absolut verderblichen Tendenz loszusprechen, war es unerläßlich, den schädlichen Erfolg als ein Ergebniß der Unterdrückung oder wenigstens Vernachlässigung der in ihm enthaltenen guten Anlagen aufzudecken. Wir haben selbst als Beweggrund zur Ausübung dieses nachtheiligen Einflusses keine eigentliche auf das Üble ausgehende Tendenz, sondern das Misverständniß des deutschen Geistes in der Sphäre, wo er auf das Thätigste hätte beschützt werden sollen, bezeichnet. Mit der Schärfe unseres Ausdruckes für die Darstellung des traurigen Erfolges haben wir nie die menschliche Schlechtigkeit, sondern nur den menschlichen Irrthum bezichtigt: dieser hat aber in Wahrheit nur dadurch gewirkt, daß er lediglich die üble Seite der hier im Spiele begriffenen menschlichen Anlagen in Anregung erhielt, wobei wir immer noch nicht klares Bewußtsein hiervon annahmen, sondern eher Oberflächlichkeit und träge Genußsucht. Es war uns ferner möglich, ein so bedeutendes, alle Theile der Gesellschaft in sich schließendes und unleugbar

geschichtlich entwickeltes Verhältniß in Berathung zu ziehen, ohne uns dabei in irgend welcher Weise der so leicht und schnell wirkenden Parteischlagwörter und der ihnen zu Grunde liegenden Begriffe zu bedienen: wir haben weder aristokratische noch demokratische, weder liberale noch konservative, weder monarchische noch republikanische, weder katholische noch protestantische Interessen in unser Spiel zu ziehen gesucht, sondern für jede unserer Forderungen uns einzig auf den Charakter des deutschen Geistes gestützt, welchen wir genau zu bezeichnen im Stande waren. Möge dieß von Denjenigen, die sich diesem Geiste gänzlich entfremdet haben, unerkannt geblieben und missverstanden worden sein, so halten wir uns doch nun bei jedem Wohlgesinnten des Vortheiles versichert, in gleicher Weise verfahren zu dürfen, wenn wir es nun schließlich unternehmen, die Möglichkeit einer gründlichen Umbildung des untersuchten üblen Verhältnisses dadurch nachzuweisen, daß wir, wie von jener Seite die verderblichen, jetzt die vortheilhaften und guten Anlagen der betreffenden sozialen Elemente in Anregung zu bringen versuchen. Wir bedienen uns ferner hierzu des Vortheiles, alle vorhandenen Elemente uns in ihren natürlichen Eigenschaften als fortbestehend, und nur der Entwickelung und Umbildung fähig zu denken, wobei wir, was den materiellen Bestand der Staatsgesellschaft betrifft, uns auf denjenigen absolut konservativen Standpunkt stellen dürfen, den wir den idealen nennen wollen, im Gegensatz zu dem formal realistischen, welcher nicht minder ein sinnloser Irrthum, wie der formal realistische Radikalismus ist. Hierbei werden wir noch des alleredelsten und wohlthätigsten Vortheiles genießen, die üblen Seiten der vorhandenen sozialen Elemente uns jetzt gänzlich verdeckt halten zu können, da wir sie am zweckmäßigsten dadurch bekämpfen, daß wir nur ihre guten Seiten hervorziehen und in eine Thätigkeit zu setzen versuchen, welche die üblen nothwendig unschädlich machen müßte. —

Der alte deutsche Geburtsadel befindet sich, trotz aller Schmälerungen seiner politischen Vorrechte, wie wir dieß bereits berührten,

in einer vom bürgerlichen Gefühle durchaus noch unbestritten gebliebenen, gesellschaftlich erhobenen Stellung; was sich schon ersichtlich dadurch bestätigt, daß die Verleihung des Adelstitels, so wenig sie auch den Beliehenen zum Pair des alten Geburtsadels umgestalten kann, dennoch ein wesentliches Ziel des Ehrgeizes namentlich zu Reichthum gelangter Bürgerlicher ist. Der reich gewordene Finanzier, der nun sein nutzenbringendes Geschäft nicht mehr fortzuführen nöthig hat, und dafür auf den reinen Genuß seines Reichthums und der ihm dadurch ermöglichten Muße ausgeht, sucht hierfür im Adelstitel gewissermaßen eine sogar nöthigende Autorisation. Man nimmt an, daß ein Adliger kein Geschäft treibt. Mag nun auch die theilweise Verarmung des wirklichen Geburtsadels die entgegengesetzte Erscheinung hervorgerufen haben, so wird gerade hieran doch wieder ein besonderes Wahrzeichen des Adels kenntlich: der Adlige, welcher sich zur Betreibung eines auf reinen Gewinn berechneten Geschäftes entschließt, legt hierbei den Adelstitel gänzlich ab, oder, tritt er in ein öffentliches Amtsdienstverhältniß, so geschieht dieß mit der besonderen, auf den Ehrenpunkt gerichteten Annahme, daß es dem Adligen um eine Laufbahn zu thun sei, in welcher er auf diejenige Machthöhe gelange, wo weniger auf Nützlichkeitszwecke gerichtete Kenntnisse, als der unabhängige Charakter dem Staate zum Vortheil gereichen. Mögen sich diese Richtungen noch so sehr kreuzen und brechen, immerhin bleibt die Tendenz des Fortbestehens des alten Adels darin kenntlich, daß sich in ihm ein ganzer Stand Solcher erhalte, welche sich von Natur aus als der Nöthigung auf das rein Nützliche auszugehen überhoben betrachten. Der wohlgesinnte Adel kann die Befriedigung seines Thätigkeitstriebes naturgemäß nur dann seiner Anlage entsprechend finden, wenn er sie auf solche erhöhete Zwecke richtet, welche der rein bürgerlichen, und selbst der staatsbeamtlichen Tendenz fern liegen müssen. Er tritt durch diese, wie durch Naturnothwendigkeit ihm eingebildete Tendenz von selbst in die von uns bezeichnete eigentliche Sphäre der königlichen Gnade. Somit

hätte der dem deutschen Volke mit seinen Fürsten verbliebene Adel nur diese Tendenz freiwillig zum bindenden Gesetze seines Standes zu erheben, und diesem Gesetze die wohlausgesprochene, durch feste Regeln verpflichtende Kraft zu geben, wie sie den ältesten Ritterorden zu eigen waren, so wäre Deutschland durch die Erhaltung eines jetzt fast überflüssig, ja schädlich dünkenden Standes eine unermeßlich wohlthätig wirksame geistige Charaktermacht gewonnen. Diesem Stande würde dann das bereits ihm abgenöthigte Aufgeben seiner bürgerlichen Vorrechte als das bei jedem Ordensgelübde unerläßliche Opfer gelten müssen, durch welches er sich nun auch das Recht der Exemtion vom gemeinen Nützlichkeitszweckgesetz gesichert habe, welches er dadurch ausübt, daß er seine Thätigkeit nur den höheren, jenem Gesetze ununterworfenen Zwecken widmet. Die stete Erneuerung und Verstärkung dieses Ordens durch die aus königlicher Gnade nach der von uns vorangehend bezeichneten Tendenz in die gleiche Sphäre Erhobenen würde ihn zugleich in eine wohlthuend menschlich vermittelnde und ausgleichende Beziehung zu den ihrer Natur nach nicht eximirten staatlichen und sozialen Organisationen setzen, und sein Vorbild würde dem nur durch Reichthum Eximirten zur edlen Aufmunterung dienen, seinem bloß auf materiellen Besitz begründeten Genusse der Befreiung vom gemeinen Nützlichkeitsinteresse eine nacheifernde, höhere Bedeutung zu geben.

Möge wohl auf dem Wege der fortschreitenden Entwickelung der staatlichen Organisation der allgemeine Nützlichkeitszweck derselben noch so vollständig erreicht gedacht werden, immer wird ein großes Feld für die Thätigkeit der von uns gedachten Eximirten übrig bleiben, denn nie wird es der besonderen Aufopferung an Veranlassung fehlen. Ließe es sich dennoch vorstellen, daß dem vom rechten Bürgerstolz gehobenen und angespannten Streben der bestorganisirten Staatskräfte es endlich gelingen müßte, selbst der Aufopferung für allgemeine und rein menschliche Zwecke auf dem Gebiete der moralischen Weltordnung die Veranlassung zu benehmen, so bliebe den eximirten Ständen ein

Feld übrig, auf welchem sie um so mehr zu mittheilender, aufopfernder Thätigkeit sich verpflichtet fühlen müßten, als auf diesem Felde an und für sich ein Vorzug ihnen gestattet war, welcher den Stand des Eximirten recht eigentlich als einen Stand der Gnade auszeichnete, denn dieser Vorzug besteht in dem, ihm nur möglichen, zwecklosen Interesse, dem reinen Genusse an Kunst und Wissenschaft. Dieser Vorzug ist für Denjenigen, der mit rechtem Sinne ihn zu genießen weiß so einzig und beglückend, daß seine Erhaltung ihm jedes Opfers werth dünken muß. Im vorigen Jahrhundert waren es vornehmlich Glieder des Adels, welche diesen Vorzug thätig zu schätzen wußten. Die Geschichte des deutschen Landes wird Beispiele hiervon zu rühmen haben. Ein sächsischer Graf Bünau war es, unter dessen Schutze der große Winckelmann der ersten Befreiung von Nahrungssorge und der Muße zu freien Forschungen im Gebiete des künstlerischen Wissens theilhaftig wurde. Nur in einem großen und weitreichenden Sinne könnte aber die thätige Verwendung dieses edelsten und beneidenswerthesten Vorzuges veredelnd und beglückend auf das Volk und die bürgerliche Gesellschaft zur Wirkung gelangen. Wir bezeichnen, was wir meinen, mit einer vielleicht gewagten Wendung zu unserem nächsten, Zwecke hin, indem wir ein warnendes Beispiel der Geschichte anziehen. Wohl verdankt die Welt der freien Muße des römischen Adels, als ihm nach dem Untergange der Republik jede eigentliche politische Thätigkeit abgeschnitten war, die Entstehung und Pflege einer werthvollen und belehrenden Litteratur, welche jedoch den schöpferischen Werken des griechischen Geistes, ohne deren Anregung diese gar nicht zu denken war, und zu denen sie sich nur gewissermaßen als Kommentator verhielt, ohne Vergleich nachsteht: jene Werke waren aus einem lebendigen Wechselverkehre der großen Geister mit dem Geiste des Volkes, namentlich in der Lyrik und Tragik, hervorgegangen. Diesen Wechselverkehr suchte der römische feingebildete Adel nicht, vermuthlich, weil er ihn zu finden verzweifelte: dagegen überließ er gleichgiltig den Schauplatz der Volksvergnügungen den Gladiatoren und Thier-

kämpfern; den Versuch, mit den Possenreißern sich zu befassen, überließ er stolz seinen freigelassenen Sklaven. Die Geschichte kennt den Untergang dieses Adels und dieses Volkes in wachsender Entsittlichung und materialistischer Rohheit. — Dem deutschen Adel war es zur Zeit des großen Aufschwunges des deutschen Volkes durch die vorangehenden ungeahnten Erfolge des deutschen Geistes auf dem Gebiete des Drama's und der Musik um so eher nahegelegt, diese Erfolge zur Veredelung des Volksgeistes festzuhalten, als gleichzeitig und fortschreitend aus der Entwickelung der deutschen Staatsverfassungen er in seinen früheren politischen Vorrechten geschmälert wurde. Da gegenwärtig seine politisch verkümmerte Lage noch ausgesprochener als damals ist, dürfte es jetzt noch vielleicht an der Zeit sein, zur Nachholung des Versäumten sich kräftig anzulassen: ihm würde daraus eine Thätigkeit von unermeßlich wohlthätiger Wirkung entstehen, denn derselbe deutsche Geist, der ihm andererseits einzig noch eine schöne Bedeutung seines Daseins verleihen kann, ist — wir sahen es — in so großer Bedrängniß, daß wir fast hoffnungslos schon verzweifeln müssen, überhaupt nur mit der Klage darum verstanden zu werden.

Wir bezeichnen nun ohne Umweg den Punkt, auf welchem der feingebildete Kunstgeschmack des von uns gedachten und bezeichneten Eximirten mit dem Bedürfnisse des Volkes und der bürgerlichen Welt, welches diese zur Aufsuchung vorübergehender gefälliger und zerstreuender Unterhaltung antreibt, sich begegnet: dieß ist das Theater. Der täglich angespannte Verbrauch seiner geistigen Kräfte für die unmittelbaren Nützlichkeitszwecke des Lebens gestattet der bürgerlichen Welt keine zwecklose Beschäftigung mit Litteratur und Kunst: desto mehr bedarf sie der Erholung durch abziehende, in einem guten Sinne zerstreuende Unterhaltung, welche ihr wenig oder gar keine Vorbereitung kosten darf. Dieß ist das Bedürfniß. Ihm zu entsprechen, stellt sich sofort der Mime ein; ihm dient das Bedürfniß des Publikums sogar zum Erwerbsquell, wie dem Bäcker der Hunger. Er schlägt das Gerüst auf: das Theater steht da. Hier ist Alles naiv und ehrlich:

der Mime bietet seine Kunst, das Publikum belohnt ihm die gewährte Unterhaltung. In diesem Verhältnisse ist Alles unmittelbar: der Zuschauer hält sich an Das, was er vor sich sieht und hört; die Erzählung, die Geschichte wird ihm hier zu einer angenehm anregenden Thatsache: er lacht mit dem Fröhlichen, weint mit dem Traurigen und klatscht, von dem Gewahrwerden der Täuschung zu seiner Erheiterung überrascht, dem gewandten Gaukelspiele seinen Beifall zu. Auf dieses Verhältniß und seine Benützung zu höchsten, idealen Zwecken gründet sich die Entstehung der erhabensten Kunstwerke der größten Dichter aller Zeiten. — Es hat ein Gebrechen, welches in seiner ersten naiven Anlage sich der Beachtung entzieht: die Anwendung des Nutzzweckgesetzes des bürgerlichen Verkehres verwehrt diesem Verhältnisse, sich rein auszudrücken; das Publikum bezahlt und fordert, fordert ohne Urtheil und Kenntniß; der Mime läßt sich bezahlen, und gewährt um des Vortheiles willen dem Publikum, dessen Mangel an Urtheil und Kenntniß er mit schnellem, richtigem Instinkte gewahrt, wie dem verzogenen Kinde nicht Das, was ihm heilsam ist, sondern was seinem Gaumen schmeichelt. Hieraus entsteht die Verwirrung, welche, in übler Tendenz benützt, das Theater zum Verderben der besten sittlichen Anlagen des Volkes, der besten künstlerischen Anlagen der Kunst führen kann. Wir sehen diesen Erfolg fast erreicht. Dagegen nun, hebt diesen Grundschaden auf, oder mildert ihn wenigstens bis zur möglichsten Unschädlichkeit, so bietet dieses Verhältniß, in welchem sich die ästhetische Anlage des Volksgeistes in seiner naivsten Form als ein wirkliches bürgerliches Bedürfniß ausspricht, den einzigen, unvergleichlichen, durch nichts Anderes zu ersetzenden Ausgangspunkt für eine höchste gemeinsame Wirksamkeit der geistigen und sittlichen Seelenkräfte eines Volkes und seiner bevorzugten Geister. — Nach Allem, was in unseren vorangehenden Untersuchungen über die ethische wie ästhetische Bedeutung dieses Verhältnisses sich herausstellte, dürfen wir jetzt schließlich nur noch die Möglichkeit einer Abhilfe des von uns aufgedeckten Grundfehlers in der Organisation des modernen Theaters selbst in das Auge fassen.

XV.

Das Prinzip der von uns gedachten Umbildung des deutschen Theaters im Sinne des deutschen Geistes begründen wir auf ein einziges, in verschiedenen Sphären sich wiederholendes Verhältniß: es ist dasselbe, welches wir eingehender als das des Dichters zum Mimen beleuchteten, und das sich in demjenigen des kunstgebildeten Eximirten zum eigentlichen Publikum, sowie als größtes Verhältniß in dem des Königs zum Volke als identisch darstellt. Hier die reale Kraft des Bedürfnisses, dort die ideale Macht der Gewährung Dessen, was den höchsten Forderungen des Bedürfnisses unerreichbar ist. Von dem größten Verhältnisse des Königs zum Volke sind die ihm gleichen anderen Verhältnisse umfaßt, weßhalb, wenn es der gleichmäßigen Anregung zu gemeinsamer Bethätigung gilt, diese vom Könige ausgehen muß. Wie dieser das Nützlichkeitszweckgesetz aller staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen dadurch zur letzten Ausführung bringt, daß er in seinem Walten jenem die Erreichung Dessen sichert, was es in seiner reinen Konsequenz nicht erreichen könnte, so hat seine Entscheidung überall da einzutreten, wo der Nützlichkeitszweck bis zu diesem Punkte angelangt ist, und es ist daher ein- für allemal vorausgesetzt, daß dieser Punkt ungehindert durch die geeignetste Organisation der bürgerlichen Staatskräfte erreicht wird. Dieses Verhältniß selbst dürfen

wir aber nicht als ein chronologisch, sondern als ein synchronistisch, architektonisch geordnetes uns vorstellen; die Ansicht, *erst* müsse man das Nützliche herstellen, *dann* sei es Zeit, an das Schöne zu denken, führt, wenn diese verschiedenen Tendenzen als in der Zeit auseinanderliegend festgehalten werden sollen, dazu, daß mit Sicherheit die zweite Tendenz nie aufkommt, weil anzunehmen ist, daß die erste auch die von uns so bezeichnete architektonische Ordnung des Staatsganzen einzig erfüllt, und somit die in dieser Ordnung für die zweite Tendenz reservirte Machtfähigkeit absorbirt hat. Dagegen haben beide Tendenzen gleichzeitig zu wirken, wenn auch immer so, daß die erste die bewegende, das Problem aufstellende, die zweite die abschließende, lösende Macht ist. Ein Beispiel wird dieß klar machen. Eine Stadt braucht eine Wasserleitung; dieß ist ein Bedürfniß, dessen Befriedigung einen der ganzen Stadt gemeinsamen Nützlichkeitszweck ausspricht; ist die Bürgergemeinde an der Ausführung des Baues dieser Wasserleitung z. B. durch fehlende Geldmittel verhindert, so liegt hier ein Mangel in der Zweckmäßigkeits-Organisation der Gemeinde zu Grunde, welchem in ihrer innersten Tendenz, der stadtgemeinnützigen, aus ihren eigensten Kräften abzuhelfen ist; den König *unmittelbar* hierfür in Anspruch nehmen zu wollen, würde ein beschämendes Bekenntniß der unzweckmäßigen Organisation des Stadtgemeindewesens abgeben, wogegen diese eine Stadt, wenn zur Zeit ihr Vermögen erschöpft ist, ihre ganz natürlichen Hilfsverbündeten in den anderen Städten des Landes suchen müßte; mit diesen in eine organisirte Gemeindeverbindung zu treten, in welcher überhaupt städtische Nützlichkeitsinteressen zu einer gemeinsamen Angelegenheit erhoben, und vermöge welcher nach dem Gesetze der gegenseitigen Hilfs- und Gewährleistung, z. B. der Feuerversicherungs- und Lebensversicherungs-Gesellschaften, lokalen und partiellen Schäden abgeholfen würde, dieß wäre der jeder guten Staatsorganisation entsprechende Weg. An den König ist hierbei nur nng Anspruch zu erheben: dafür zu sorgen, daß die Wasserleitung *schön* angelegt werde, und der Stadt, wie sie ihr nützlich ist, zugleich zur

Zierde gereiche. Dagegen, wollte der König in derselben Stadt einen für rein ästhetische Zwecke bestimmten Prachtbau ausführen lassen, und hierfür das Vermögen der Stadtgemeinde in Anspruch nehmen, so wäre diese in ihrem vollsten Rechte, dieß für eine tyrannische, dem Nützlichkeitszwecke aller ihrer Organisationen hohnsprechende Zumuthung zu halten: nichtsdestoweniger würde sie, wie der König für die Schönheit der Wasserleitung besorgt war, aus Nützlichkeitsgründen ihm keine Hindernisse in den Weg legen, etwa aus dem Grunde, daß dieses Gebäude keinem unmittelbaren Nützlichkeitszwecke diene.

Das Theater, wie wir ersahen, verdankt seine Entstehung einem Bedürfnisse der bürgerlichen Gesellschaft, dem der Erholung und Zerstreuung nach angespannter Berufsthätigkeit. Der wirkliche Nützlichkeitsgrund der Erhaltung des Theaters würde auf der Stelle von der ganzen bürgerlichen Gesellschaft mit größter Lebhaftigkeit bezeugt werden, wenn man die Theater gänzlich schließen, ja nur die Zahl ihrer Vorstellungen vermindern wollte. Hiermit gehen wir, wie in Allem, von einem vorliegenden, praktisch gegebenen Verhältnisse aus: es ist möglich, daß radikale Nützlichkeitspolitiker dieses Verhältniß an und für sich als gemeinschädlich gänzlich aufgehoben wissen wollen, — wogegen wir, aufrichtig gesagt, wenn das Theater unabänderlich seine jetzige Tendenz beibehalten und sogar zu noch größerem Verderben entwickeln müßte, gar Nichts einzuwenden hätten. Jedoch, da wir uns nicht auf den nutzzwecklich radikalen, sondern auf den ideal konservativen Standpunkt gestellt haben, halten wir dieses Eine als konstatirt fest, daß das Theater als Unterhaltungsanstalt für die bürgerliche Bevölkerung einer Stadt einem Bedürfnisse seine Entstehung und Erhaltung verdankt. Handelt es sich nun darum, diesem Bedürfnisse durch die Leistungen des Theaters in dem hohen Sinne, zu welchem es erwiesener Maßen unvergleichlich befähigt ist, welcher aber in dem bloßen auf Nützlichkeitszwecke gerichteten Verkehre zwischen Publikum und Mimenstand sich nicht erreichen läßt, zu entsprechen, so kann wohl über die Berechtigung, wie Nöthigung zum Einschreiten von Seiten

der auf das Ideale gerichteten höchsten Staatsmacht kein gesunder Zweifel aufkommen. In den bestehenden Vereinbarungen zwischen Staat und Krone ist auch diese Nöthigung und Berechtigung bereits vollständig anerkannt: nur konnte von keiner Seite her der Zweck der Dotirung eines Hoftheaters auf der königlichen Civilliste deutlich genug ausgesprochen werden, weil diese Dotirung aus einem ganz anderen Prinzipe als die übrigen Staatsdotirungen hervorging. Als mit der Gründung der neueren Staatsverfassungen der Staatshaushalt in der Weise geregelt wurde, daß die bis dahin freigegebenen Bezüge der Krone nach ihrer vorgefundenen durchschnittlichen Höhe als fester Betrag einer königlichen Civilliste festgestellt wurden, bestimmte man auch die eben um jene Zeit auf den königlichen Hofhaltungsrechnungen gerade für Haltung eines Hoftheaters angegebene Summe zu einem jederzeit für den gleichen Zweck auszugebenden Etat. Hiermit ward, ohne weiter an die Bedeutung und die wahren Bedürfnisse der dramatischen Kunst zu denken, eben nur ein vorgefundener Bestandtheil des königlichen Hofstaatswesens als der Würde der Krone entsprechend anerkannt und festgehalten. Durch die Verwendung dieser Summe zur vorzüglichen Ausstattung eines Theaters in der Landeshauptstadt tritt der König vor Allem in ein gemeinsames Verhältniß zu dem Publikum dieser Stadt, welches andererseits, nach wie vor, seinen Eintritt in dieses Theater bezahlt, und im Grunde genommen zu ihm in einer primitiven, naiven, auf Unterhaltung für ein Eintrittsgeld ausgehenden Stellung verbleibt. Dieses ebenfalls gegebene und aus den Umständen unreflektirt gebildete Verhältniß halten wir nun ebenfalls im ideal konservativen Sinne fest, um uns nun zu fragen, wie es in einem zur Hebung der deutschen dramatischen Kunst vortheilhaften Sinne zu verwerthen sei, da wir gesehen haben, daß es in seiner bisherigen Fortführung geradesweges zu deren Verderben geführt hat.

Stellen wir die Frage so: auf welche Weise ist eine Veredelung des allgemeinen Geschmackes an theatralischen Vorstellungen, wie sie

im Sinne der dem Theater zugewendeten königlichen Gnade liegen muß, zu erreichen?

Offenbar nur durch Veredelung des Charakters der theatralischen Vorstellungen selbst. Das Publikum ist willig, auf Alles einzugehen, was seinem natürlichen Grundbedürfnisse Befriedigung gewährt; vortreffliche Vorstellungen vortrefflicher Werke werden von ihm stets mit erhöhter Stimmung und lohnender Anerkennung aufgenommen. Mit vielem Rechte wehrt es sich aber gegen die Anmaßung, auf abstraktem, instruktivem Wege belehrt werden zu sollen. Die Nachahmung des amerikanischen Bildungsspieles, seine Dienstboten in wissenschaftliche und ästhetische Vorlesungen zu schicken, während die Herrschaft sich den Abfall des europäischen Theatertreibens für seine Dollars vorführen läßt, ist bis jetzt noch nicht zum Geschmacke des deutschen Publikums geworden. In seinem Betreff bleibt einzig der Zweifel darüber, ob es möglich sein werde, durch die Vortrefflichkeit des Gebotenen es zu mäßigerem, seltenerem Genusse desselben zu gewöhnen. Nur durch die Beschränkung der Masse der theatralischen Leistungen könnte nämlich andererseits auf die stete Tüchtigkeit derselben Einfluß gewonnen werden, und zwar dieß allein schon in Berücksichtigung der nöthigen Muße zur Ausbildung und Geltendmachung der technischen Gesetze und ihrer Anforderungen, ganz abgesehen davon, daß die Herstellung eines würdigen Repertoirs von genügender Mannigfaltigkeit für jetzt schwer denkbar wäre. Da wir nun bei der Vornahme beharren, trotz des idealen Zieles, welches wir uns stecken, zur Anwendung keiner Art formal radikaler Auskunftsmittel uns hinreißen zu lassen, möchten wir gegen den bezeichneten Übelstand zunächst nur Ausgleichungsmittel in Anwendung gebracht sehen, wie sie im wohlverstandenen, selbst erwerblichen Interesse mehrerer in einer Stadt neben einander bestehender Theaterunternehmungen von selbst als zweckmäßig sich herausstellen, und welche zu dem Ergebnisse der Verminderung der Anzahl der theatralischen Vorstellungen überhaupt führen müßten.

Auf diesem Wege dürften jedoch, selbst wenn auf ihm der Fortschritt noch so willig von allen Seiten unterstützt würde, immer erst nur schwache Möglichkeiten zur Hebung des Geistes der theatralischen Leistungen herbeigeführt werden: der entscheidend umgestaltende Einfluß auf sie könnte dagegen nur durch die Macht des genügend sich wiederholenden *Beispiels* der Wirkung in jeder Hinsicht vortrefflicher Leistungen zu erlangen sein. Zu diesem ist auf dem Wege des täglichen Verkehres zwischen Theater und Publikum, namentlich auf der Basis der Erwerbsinteressen, unmöglich zu gelangen, mindestens nicht bei den gegebenen deutschen Theaterverhältnissen im Allgemeinen. Dieses Beispiel kann nur auf einem von den Bedürfnissen und Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehres gänzlich eximirten Boden gegeben werden, auf dem Boden, welcher nur in der Sphäre der in einem großen Sinne von uns gedeuteten königlichen Gnade liegen kann. Bedingung hierfür ist die *Außerordentlichkeit* in Allem und Jedem, wie sie in erster Linie nur durch größere Seltenheit gewährleistet werden kann. Wir wollen uns zur Charakterisirung dieser Außerordentlichkeit hier nicht durch eine Kritik der erfolglosen Versuche, wie sie nach dieser Seite hin schon angestellt wurden, aufhalten, da überhaupt die Erörterung der technischen Erfordernisse für die Verwirklichung unserer Idee nicht hierher gehören soll: nur erwähnen wir, daß alle sogenannten „Mustervorstellungen" bisher nie den Boden des alltäglichen Theaterverkehres verließen, und sich eigentlich nur als durch Anhäufung und Nebeneinanderstellung gesteigerte theatralische Virtuosenleistungen zu erkennen gaben, und als solche aufgenommen wurden. Dagegen würden die von uns gemeinten, in seltenen Zwischenräumen gebotenen, wahrhaft königlichen Aufführungen folgende charakteristische Merkmale an sich tragen. In ihnen würden einfür allemal nur solche dramatische Werke zur Darstellung gelangen, welche die vollendete Ausbildung eines bisher gänzlich mangelnden *deutschen Styles* auf dem Gebiete des lebendigen Drama's wirklich ermöglichen: unter diesem Styl verstehen wir *die vollkommen*

erreichte und zum Gesetz erhobene Übereinstimmung der theatralischen Darstellung mit dem dargestellten wahrhaft deutschen Dichterwerke. Durch die zweckmäßigste Verwendung der vorhandenen, zerstreuten und hierzu versammelten mimischen Talente, von der Darstellung vorhandener wahrhaft deutscher Werke ausgehend, würde zur Veranlassung neuer, für die gleiche Stylbewährung geeigneter Werke fortgeschritten werden. Die gewerbliche Tendenz im Verkehre zwischen Publikum und Theater wäre hier vollständig aufgehoben: der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem der Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet, in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsorte für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximirten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen.

Wir deuteten genug an, um den wohlmeinenden Leser den Einfluß und die Rückwirkung des von uns angerufenen Beispieles auf die theatralische Kunst, auf den dichterischen Geist, auf den künstlerischen Geist überhaupt, und hierdurch auf die Gestaltung eines den deutschen Sinn wirklich zur Erscheinung bringenden Lebens selbst ermessen zu lassen.

Zum Schluß der hiermit beendigten Untersuchungen sei uns ein kurzer, aber weiter Umblick gestattet.

Als Preußen den Umsturz der Bundesverfassung in das Werk setzte, sprach es von seinem deutschen Beruf. Da Bayern sich zusammenfaßt, die ihm gewordene neue Stellung rühmlich zu ver-

werthen, heben seine Staatsmänner nicht minder die ihm obliegende Aufgabe eines deutschen Berufes hervor. Welcher kann dieser sein? Gewiß, nach dem Sinne seiner Lenker, aus ihm einen deutschen Musterstaat zu bilden, zu welchem es, dem gleichzeitigen Drängen seiner inneren sozialen Bedürfnisse gemäß, wie seiner nach außen begrenzten, aber auch durch die Weltlage gewährleisteten Machtstellung entsprechend, ebenso genöthigt wie befähigt ist. Welcher Geist kann einzig zur Bildung dieses deutschen, als Vorbild hinzustellenden Musterstaates dienen? — Als die Krone Preußen drei alte deutsche Fürstenhäuser aus ihren Stammsitzen verwies, berief sie sich auf den Nützlichkeitsgrund: sie deckte hierdurch mit höchster, fast erstaunlicher Energie den innersten Geist des preußischen Staatswesens, der von uns bereits charakterisirten Schöpfung Friedrich's des Großen, auf. Zu welchem Ziele würde es Bayern führen, wenn es in seiner fortschreitenden Staatsorganisation gänzlich nur die Tendenz des preußischen Staatswesens verfolgte? Nothwendig, daß beide eines Tages auf dem gleichen Punkte sich begegnen und auf einander treffen würden: der stärkere Nützlichkeitsgrund würde dann zu entscheiden haben, und wohin müßte dann die Entscheidung fallen? Wäre es demnach nicht ein allerhöchster Nützlichkeitszweck des bayerischen Staatswesens, bei allen seinen Organisationen lebhaft im Auge zu behalten, daß über allem Nützlichkeitszweck eben noch ein Ideal gelegen sei, und daß Bayern, nur so weit es an dieses reiche, neben Preußen einen deutschen Beruf erfüllen kann? Hat die Krone Preußen von oben herab zu wachen, daß sie nie und nirgends das Nützlichkeitsgesetz aus dem Auge verliere, und muß sie selbst die Gnade nach den Erfordernissen dieses Gesetzes stimmen, hätte dann nicht Bayern seine Nützlichkeitszwecke von unten auf in dem Maaße zu verfolgen, daß das erfüllte Nützlichkeitsgesetz der Krone das freieste Walten der Gnade vor Allem sicherte? Auch Preußen muß und wird erkennen, daß der deutsche Geist es war, der in seinem Aufschwunge gegen die französische Herrschaft ihm einst die Kraft gab, welche es jetzt einzig nach den

Gesetzen des Nützlichkeitszweckes verwendet: und hier wird dann der rechte Punkt sein, auf welchem — zum Heile Aller — eine glückliche Leitung des bayerischen Staatswesens mit jenem sich begegnen kann. Aber nur dieser Punkt: es giebt keinen segenvollen anderen. Und dieses ist der deutsche Geist, von dem sich es leicht reden und in nichtssagenden Phrasen sich ergehen läßt, der aber unserer Einsicht, unserem Gefühle kenntlich nur erst noch in dem idealen Aufschwunge der großen Schöpfer der deutschen Wiedergeburt des vorigen Jahrhunderts nachweisbar ist. Diesem Geiste im deutschen Staatswesen die voll entsprechende Grundlage zu geben, so daß er frei und selbstbewußt aller Welt sich kundgeben kann, heißt aber so viel als selbst die beste und einzig dauerhafte Staatsverfassung gründen.

Bericht

an

Seine Majestät den König Ludwig II.

von Bayern

über eine in München zu errichtende

deutsche Musikschule.

Allerdurchlauchtigster großmächtigster König!

Euere Majestät haben mir den Wunsch ausgedrückt, meine Ansicht darüber, was von der Wirksamkeit eines Konservatoriums für Musik zu erwarten sei, und inwiefern hieraus Forderungen zu begründen, sowie diesen Forderungen entsprechende Einrichtungen am hiesigen königlichen Konservatorium der Musik zu treffen sein möchten, auszusprechen.

Dem weitblickenden Auge des erhabenen Freundes meiner Kunst glaube ich nur dann eine befriedigende Einsicht in den hier vorliegenden Fall zu geben, wenn ich diesen im ungetrennten Zusammenhange mit dem heutigen Zustande aller mit ihm sich berührenden Kunstzweige darstelle.

In der Benennung einer Schule als „Konservatorium" liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den klassischen Styl einer reifen Entwickelung der Kunst erhalten, „konserviren", und zwar durch Pflege und treu erhaltene Überlieferung namentlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche

sich eine Blütheperiode der Kunst zur klassischen gebildet und abgeschlossen hat. Konservatorien für Musik sehen wir zuerst in Italien begründet, zu einer Zeit wo, namentlich mit der Oper, die italienische Gesangsmusik eine so bestimmte formelle Entwickelung gewonnen hatte, daß selbst in ihrer heutigen größten Entartung die Form derselben als wesentlich unverändert erhalten angenommen werden kann. Auch die Wirksamkeit des berühmten Konservatoriums in Paris konnte sich auf die Erhaltung einer dem französischen Geschmacke klassisch geltenden Vortragsweise für die Werke großer Meister begründen, welche den kombinirten französischen Styl zu einem charakteristischen Abschlusse seiner Tendenz gebracht hatten. Die Vortragsweise, welche in den Konservatorien gepflegt und erhalten wurde, ging demnach ursprünglich von den großen musikalischen Kunstinstituten aus, in welchen die bedeutendsten Künstler der Nation unmittelbar gewirkt und geschaffen hatten. Die Konservatorien von Neapel, Mailand und Paris erhielten und pflegten, was die Theater von St.-Carlo, della Scala und der Académie de musique zuvor unter der Mitwirkung der Geschmacksrichtung der Nation zur giltigen klassischen Form durch ihre unmittelbaren Leistungen herangebildet hatten.

Fassen wir nun die Wirksamkeit der zahlreichen auch in Deutschland gegründeten Konservatorien in's Auge, so haben wir uns ihre von jedem Unbetheiligten fast allgemein zugestandene Erfolg- und Nutzlosigkeit einfach daraus zu erklären, daß jenes Kunstinstitut, welches für uns die Bedeutung der genannten großen Theater in Frankreich und Italien hätte, in Deutschland nicht vorhanden ist: in unseren deutschen Schulen ist ein klassischer Styl nicht zu erhalten und zu pflegen, weil er in unseren öffentlichen Kunstinstituten vollkommen unbekannt oder in ihnen unvertreten ist.

Um hierüber klar zu sehen, müssen wir Deutsche zunächst die Schwäche unserer öffentlichen Kunstzustände richtig erkennen, was um so schwerer fällt, als ein gerechter Stolz auf die großen Meister, die aus unserer Mitte hervorgingen, uns gar zu leicht darüber hin-

wegsehen läßt, wie schlecht wir diese Meister im Betreff der ihnen nöthigen Kunstmittel unterstützten. Deutlich erkennen, woran es uns fehlt, werden wir nur dann, wenn wir nicht auf unsere großen Meister selbst blicken, sondern darauf, wie ihre Werke uns vorgeführt werden.

Der flüchtigste Hinblick auf die Geschichte der Musik in Deutschland zeigt uns, daß im Betreff der zur Ausübung dieser Kunst bestellten Institute wir uns in einem durchaus unselbstständigen, unreifen und schwankenden Zustande befinden, welcher nach keiner Seite hin irgendwie noch auf die Ausbildung eines dem deutschen Geiste entsprechenden Styles sich anläßt. Während die Italiener um die Mitte des vorigen Jahrhunderts diesen Styl aus eigensten Mitteln sich bildeten; während die Eigenthümlichkeit des französischen Geschmackes unter der Mitwirkung der größten Kunstkräfte aller Nationen gegen das Ende des vorigen und den Anfang dieses Jahrhunderts den Styl derjenigen Pariser Institute begründete, von welchen aus bis heute der Geschmack fast aller europäischen Nationen beherrscht wird, sind die Deutschen aus der bloßen Nachbildung und Nachahmung der stylistischen Eigenthümlichkeiten der Italiener und Franzosen, namentlich was die in den Theatern giltige Vortragsweise betrifft, nicht herausgekommen.

Um zu sehen, wie nachtheilig dieß für uns sich gestaltet, halten wir nur den Erfolg der Berührung mit fremden Einflüssen, wie er sich bei den Franzosen herausgestellt hat, mit dem zusammen, wie er sich bei uns kundgiebt.

In Paris ward der Italiener und Deutsche sofort Franzose, und der musikalisch weit geringer begabte Franzose drückte den Leistungen des Auslandes mit solcher Bestimmtheit den Stempel seines Geschmackes auf, daß weit über seine Grenzen hinaus, dieser Geschmack wieder maaßgebend für die Leistungen des Auslandes wurde. Bei den Deutschen stellte sich dagegen der Hergang folgendermaßen heraus. Die italienische Musik, von Italienern ausgeübt, wird in völlig barbarische

Zustände als gänzlich ausländisches Produkt eingeführt. Deutsche Musiker befassen sich mit ihr, indem sie Italiener werden; die französische Oper sucht man durch unbeholfene und verstümmelnde Reproduktion sich anzueignen. Die hieraus sich ergebenden Missstände habe ich wiederholt aufzudecken mich bemüht. So wenig der von mir geführte Nachweis der allen Kunstgeschmack verderbenden großen Inkorrektheit der Leistungen unserer Operntheater beachtet worden ist, hatte ich doch das Glück, die Aufmerksamkeit und Theilnahme Euerer Majestät gerade auch für diese meine Klagen zu gewinnen, und eben in diesem Berichte darf ich daher annehmen, an eine Einsicht mich zu wenden, der ich für das Erkannte n icht umständliche Beweise erst beizubringen habe.

Um es in Kürze zu fassen: in unseren Operntheatern ahmen wir auf schlechte und entstellende Weise das Ausland nach. Während Italiener und Franzosen im Verfall ihres Styles begriffen sind, führen wir uns Das, was sie so, immer noch in Übereinstimmung mit ihren Eigenthümlichkeiten, und immerhin mit stylistischer Korrektheit leisten, verstümmelt und inkorrekt als tägliche Unterhaltung vor.

Welche Vortragsweise hat dieser Erscheinung gegenüber ein deutsches „Konservatorium" für Musik zu „konserviren"?

Hierauf antwortet man mir sehr vermuthlich, daß wir neben jenen Produktionen auch Gluck und Mozart aufführen, und auf die Werke dieser Meister unsere konservativen Sorgen gerichtet bleiben müßten. In dieser Berufung hätten wir den eigentlichen grundverderblichen Irrthum der Deutschen zu ersehen. Gluck's und Mozart's Opern haben wir uns so gut aus den französischen und italienischen Styleigenthümlichkeiten anzueignen suchen müssen, wie jede anderen ausländischen Werke, und ganz in der entstellenden und inkorrekten Weise, wie diese, haben wir uns auch nur Gluck und Mozart zu eigen gemacht. Wären wir aber je im Stande gewesen, sie uns mit stylistischer Korrektheit vorzuführen, so müßten wir endlich unter dem Einflusse des immer tiefer verderbenden, selbst verdorbenen ausländischen Geschmackes gänzlich die Fähigkeit hierzu verloren haben. Und

so ist es. Die ganz besondere Gesangs- und Vortragskunst, die zu Gluck's und Mozart's Zeiten sich noch auf die Wirksamkeit namentlich der italienischen Schulen begründete, ist seitdem, gerade in Deutschland nirgends gepflegt, auch im Ausgangspunkte jenes Styles verloren gegangen; und an Nichts können wir heutzutage die Schwäche der Leistungen unserer Opernpersonale deutlicher nachweisen, als an der vollendeten Lebens- und Farblosigkeit der Aufführungen gerade Gluck's und Mozart's, deren Anpreisung als wirklich heuchlerisch und lügnerisch aufzudecken ist.

Eben diese Werke vollkommen richtig wiederzugeben, würde es heute einer Kunstbildung und stylistischen Entwickelung bedürfen, wie sie nur die Blüthe einer nachhaltigsten, höchsten und verständnißvollsten Pflege der Kunst des Vortrages erwirken könnte. Daß wir Deutschen uns diesen Erfolg zusprechen möchten, ohne im Mindesten etwas für die erste Grundlage einer nur mit der Zeitproduktion im Verhältniß stehenden Bildung des Vortrages gethan zu haben, beweist nur, daß, wie selbstgefällig wir uns auch dagegen verwahren mögen, uns diese ersten Erfordernisse noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen sind.

Die Schwere des Vorwurfes, der uns hier treffen muß, mindert sich, wenn wir die ungemeine Schwierigkeit der uns gestellten Aufgabe in das Auge fassen; den verwirrenden Einflüssen der fremden Stylarten, welche in jeder Form den Geschmack des deutschen Publikums bestimmten und (weil inkorrekt reproduzirt) irreleiteten und verdarben, stellte sich nirgends der Sammelpunkt deutscher Bildung entgegen, auf welchem, wie dieß von Paris aus für Frankreich geschah, der Original-Geschmack der Nation sich der fremden Einwirkungen zu seiner eigenen Bereicherung, jedoch für seine eigenen wahren Bedürfnisse neugestaltend, bemächtigen konnte.

Selbst die bedeutendsten deutschen Theater blieben in der abhängigen Stellung, welche die französischen Provinzial-Theater gegenüber Paris einnehmen; nur mit dem großen Nachtheile, daß ihnen das unmittelbar verwandte Vorbild von Paris entrückt und unver-

ständlich war, während andererseits der direkte Einfluß der italienischen Oper, verbunden mit Versuchen aus eigenen Mitteln die Stylarten des Auslandes nachzuahmen, die Schwierigkeit, alles dieses in korrekter Weise zum Ausdrucke zu bringen, bis in das Unmögliche steigerte.

In welcher Weise nun der Deutsche diese Schwierigkeit überwinden wird, ob rein durch Selbstbeschränkung und Aufgebung einer falschen Universalität, oder durch besonders sorgsame und korrekte Ausbildung und Verwendung aller ihm von außen und aus allen Zeiten überkommenen Styleigenthümlichkeiten, — hierüber dürfen wir zu Folgerungen gelangen, wenn wir uns vorstellen, welcher Forderung zunächst zu entsprechen wäre, um nach der wichtigsten Seite hin einen Anhaltspunkt zur Ausbildung eines wirklichen deutschen Styles für den Vortrag zu gewinnen.

Unstreitig ist es am wichtigsten, daß in irgend einem geeigneten Centrum deutschen Lebens und deutscher Bildung eine für die Aufführungsweise von Werken deutschen Styles mustergiltige Institution in das Leben gerufen werde. Der ungemeine, ganz unvergleichliche Einfluß, welchen das Theater, als fast einziges täglich angewandtes künstlerisches Unterhaltungswerkzeug, auf den Geist und Geschmack des Volkes gewonnen hat, kann uns keinen Augenblick darüber in Zweifel lassen, daß die Institution, welche wir im Sinne haben, nur eine auf theatralische Vorführungen abzielende sein dürfte. Es hat sich erwiesen, daß, was vom Konzertsaale aus auch geleistet werden möge, um dem musikalischen Geschmacke der Nation eine ernstere und edlere Richtung zu geben, dieß immer wieder durch den überwiegenden Einfluß der Oper durchkreuzt und verwirrt worden ist; und es ergiebt sich, daß nur vom Theater aus die gemeinte edlere Richtung auf den Geschmack eines Volkes nachhaltig zur Geltung sich bringen kann.

Nach meiner Erfahrung und Einsicht würde es durchaus erfolglos sein, einem der bestehenden größeren Theater sofort diese bildende Tendenz als einzige Richtschnur seiner Leistungen vorschreiben zu wollen. Die Nöthigung, Jahr aus Jahr ein, ohne Unterbrechung

für die tägliche Unterhaltung eines bestimmten städtischen Publikums sorgen zu müssen, hat all' das Unreife, Ungebildete und Inkorrekte seiner bisherigen Leistungen, als unerläßliche Folge, zu Wege gebracht, und nach jeder gewaltsamen Anstrengung, dieser Folge sich zu entziehen, müßte es bei der fortbestehenden Nöthigung seines täglichen Betriebes immer wieder in die frühere Tendenz zurückfallen.

In welcher Weise jedoch auch dem stehenden Theater ein wichtiger Antheil an der Hebung und Pflege des guten Geschmackes zugewendet und gesichert werden könne, soll sich im Verlaufe ergeben, sobald ich zunächst diejenige Institution bezeichnet haben werde, welcher die Initiative hierfür zuzutheilen ist. Da meines Erachtens Alles darauf ankommt, zunächst zu der Möglichkeit wirklich korrekter, in allen Theilen vollkommen übereinstimmender Aufführungen von Werken edler Gattung und deutscher Originalität zu gelangen, diese Absicht aber nur ausnahmsweise und seltener zu erreichen sein kann, so würde die gemeinte Institution in einer Veranstaltung von Musteraufführungen bestehen müssen, zu welchen die jedesmal vorhandenen besten und gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammengefaßt würden.

Es hat sich bewährt, daß in verzweifelten Lagen, wie die hier betreffenden Zustände sie mit sich führen, nicht durch die reine Theorie, sondern nur durch schnelles Erfassen praktischer Vorlagen einzig Hilfe zu gewinnen ist.

Der tief ernste Sinn Euerer Majestät erkannte die Noth, in welcher ich mich im Betreff der Aufführung meiner neueren Arbeiten, namentlich des projektirten größeren Dramencyklus „der Ring des Nibelungen", befinde. In dem Vorworte zur Herausgabe der letzteren Dichtung habe ich die Veranstaltungen bezeichnet, welche mich einzig zur Lösung der Aufgabe einer befriedigenden Aufführung dieser Dramen geeignet dünken, und mein erhabener Beschützer hat beschlossen, die Lösung dieser Aufgabe durch Anordnung der nöthigen Vorkehrungen herbeizuführen. Diese würden wesentlich in Folgendem bestehen.

Da das stehende Hof- und Nationaltheater zu jeder Zeit vollauf für den täglichen Bedarf des Publikums in Beschlag genommen ist, soll von vornherein von der Benützung seines Lokales für die erzielten, mit höchster Sorgfalt vorzubereitenden Musteraufführungen abgesehen, und dafür ein besonderes Lokal provisorisch hergerichtet werden. Schon die Herrichtung dieses Lokales soll aber, nach dem sinnigen Dafürhalten Euerer Majestät, zur Lösung wichtiger Aufgaben im Betreff der ästhetischen Zweckmäßigkeit der scenischen und akustischen Konstruktion eines mustergiltigen Theaters angewendet werden. Euere Majestät haben daher einem berühmten, und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten die Aufgabe gestellt, vor Allem einen inneren Theaterraum zu konstruiren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters, bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben, vermieden, und andererseits, namentlich durch Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen, durch welche die scenischen Dekorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden, die theatralische Darstellung selbst zu der ihr noch fehlenden edleren Höhe reiner Kunstleistungen erhoben werden soll. Euere Majestät haben den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Konstruktion in einem der Flügel des hiesigen großen Ausstellungsgebäudes setzen zu dürfen, sobald sich dieses als thunlich herausstellt, genehmigt, und dadurch das Unternehmen des Vortheils der geringeren Kostspieligkeit (weil es keiner provisorisch zu konstruirenden Außenwände bedarf), sowie der Zeitersparniß für die Herstellung versichert. Euere Majestät haben mich ferner beauftragt, mein Augenmerk darauf zu richten, aus den deutschen Opernsängerpersonalen diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller aufzusuchen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen mein Werk einzustudiren und in einer Reihe mustergiltiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden deutschen Publikum vorzuführen, nach München berufen werden dürften. Die auf diese Weise bewerkstelligten Aufführungen würden, als Ausnahmsfälle, der

Zeit nach wohl vorübergehen; die Vorzüglichkeit derselben würde aber nicht ohne nachhaltigen Eindruck verbleiben, und während es vorbehalten würde, in wiederkehrenden Zeiträumen ähnliche Aufführungen zu wiederholen, würde aus der einen Nöthigung, so und nicht anders mein Werk darzustellen, der Ausgangspunkt einer Institution gewonnen sein, deren Wirksamkeit vom gedeihlichsten Einflusse auf die deutsche Kunst werden müßte.

Ehe ich mich jedoch in die Darstellung der möglichen segensreichen Folgen dieser, ganz auf dem praktischen Wege des unmittelbaren Bedürfnisses in das Leben gerufenen Institution verliere, muß ich nun auch dem Hauptzwecke meiner unterthänigsten Mittheilung gemäß, mich näher darüber auslassen, in welcher Art das hiesige Konservatorium, meinem Dafürhalten nach, an jenen beabsichtigten gedeihlichen Folgen, sowie schon jetzt etwa zur Erreichung jener günstigen Ergebnisse als vorbereitende Musikschule, Antheil zu nehmen bestimmt sein kann.

Es ist einleuchtend, daß zunächst dieser Antheil sich im Wesentlichen auf die vorbereitende Mithilfe zur Gründung der in das Auge gefaßten Institution zu beschränken haben wird, da erst durch die Leistungen jener ein wirklich giltiger Styl für den Vortrag von Werken entschieden deutscher Originalität sich begründen kann. Indem ich mir noch vorbehalte, zu zeigen, wie, ganz der Eigenthümlichkeit der vielseitig beeinflußten Entwickelung des deutschen Kunstgeschmackes gemäß, auch auf didaktischem Wege der uns angemessene höhere Styl vorzubereiten und anzubilden sein wird, fasse ich daher jetzt nur die eine praktische Nöthigung in das Auge, die unerläßlichsten Kunstorgane, durch welche die beabsichtigten Musteraufführungen ermöglicht werden sollen, bis auf den Punkt vorzubereiten, wo sie zur Lösung der noch nie ernstlich und einzig gestellten Aufgabe befähigt sein können.

Die geeignete richtige Ausbildung der Gesangsorgane mit dramatischem Talente begabter Sänger ist hierzu das Wichtigste. — Kein Zweig der musikalischen

Ausbildung ist in Deutschland vernachlässigter und übler gepflegt, als der des Gesanges, namentlich des dramatischen Gesanges. Den Beweis liefert unwiderleglich die außerordentliche Seltenheit vorzüglicher, und zu höheren Zwecken verwendbarer Sänger. Zum Erstaunen ist es, auf wie wenige von den an zahlreichen Theatern oft mit den größten Gehalten angestellten Sängern die Wahl fallen kann, wenn es gilt, wie jetzt es im großherzigen Willen Euerer Majestät liegt, zu mustergiltigen Aufführungen reinsten deutschen Styles, selbst mit großen Opfern die nöthigen Künstler zu berufen. Die zur Darstellung meines Nibelungen-Werkes zu berufenden Sänger sind zum allergrößten Theile bei den deutschen Operntheatern gar nicht zu finden; denn bei den allermeisten fehlt die zur Aneignung der von mir gestellten Aufgabe nöthige Vorbildung fast gänzlich, und vermöge ihrer auf falschem Ruhm begründeten Stellung sind sie meist bereits viel zu verwöhnt und verzogen, um für die Möglichkeit ihrer Umbildung Hoffnung zu gewähren. Während also von dieser Seite nur auf sehr wenige Unterstützung zu rechnen ist, tritt schon für die nächsten praktischen Ziele die Begründung einer zweckmäßig organisirten Gesangsschule als unerläßlich auf.

Der Anregung des Generalmusikdirektors Franz Lachner war es zu verdanken, daß die nöthigen Fonds zur Gründung einer solchen Gesangsschule durch die Munifizenz Allerhöchst Ihres erhabenen Großvaters, Seiner Majestät König Ludwig I., bereits vor längeren Jahren überwiesen wurde. Es ist zu bedauern, daß diese Gesangsschule, ohne namhafte Vermehrung der ihr zugewiesenen Geldmittel, und ohne praktische Erkenntniß der für diesen Fall zu stellenden höheren Aufgabe, zu einer universellen Musikschule mit vorgeblicher Tendenz eines Konservatoriums erweitert worden ist. Während ich mir vorbehalte, die Wege zu bezeichnen, auf welchen im Verlaufe der Entwickelung auf der ersten nothwendigen Grundlage einer Gesangsschule, diese zu einer universellen Musikschule, einem wahren „Konservatorium", sich entfalten können werde, habe ich, um

zu zeigen, daß der bisher eingeschlagene Weg nicht der richtige war, nur auf den Erfolg hinzuweisen, welcher eingestandenermaßen als ein Miserfolg, mit wirklicher Unhaltbarkeit des Institutes, sich herausstellt Ich trete somit der weisen Ansicht des Generalmusikdirektors Franz Lachner, daß dieser Miserfolg für das Erste nur durch Zurückführung des Konservatoriums auf seine ursprüngliche Basis als praktische Gesangsschule zu verbessern sein wird, mit vollkommener Überzeugung bei, und stimme dafür, die jetzigen Fonds des Konservatoriums lediglich zur Neubegründung einer zweckmäßig organisirten Gesangsschule zu verwenden. Über die Bedeutung und die Tendenz, welche ich dieser Schule beigelegt und eingeprägt wünsche, erlaube ich mir im Allgemeinen mit Folgendem meine Ansicht zu erkennen zu geben.

Die Ausbildung der Gesangskunst ist bei uns Deutschen ganz besonders schwierig, unendlich schwieriger als bei den Italienern, und selbst um Vieles schwerer als bei den Franzosen. Der Grund hiervon liegt nicht nur in den Einflüssen des Klimas auf die Stimmorgane selbst, sondern am nachweisbarsten namentlich in den Eigenthümlichkeiten der Sprache. Während in der italienischen Sprache die ihr eigenen äußerst dehnbaren Vokale durch die anmuthige Energie ihrer Konsonanten nur zu wirksameren Klangkörpern gebildet werden, und selbst der Franzose seinen, bereits weit beschränkteren Vokalismus durch eine Bildung der Konsonanten fließend erhält, deren oft bis zur begrifflichen Misverständlichkeit gelangte Formung einzig dem Bedürfnisse des Euphonismus sich verdankt, hat die deutsche Sprache, nach ihrem tiefen Verfall am Ausgange des Mittelalters, trotz der Anstrengungen der großen Dichter der deutschen Renaissance sich noch nicht so weit wieder entwickelt, daß sie im Betreff des Wohlklanges irgendwie mit ihren romanischen und selbst slavischen Nachbarn wetteifern könnte. Eine Sprache mit meist kurzen und stummen, nur auf Kosten der Sinnverständlichkeit dehnbaren Vokalen, eingeengt von zwar höchst ausdrucksvollen, aber gegen allen Wohlklang durchaus

rücksichtslos gehäuften Konsonanten, muß sich zum Gesange nothwendig ganz anders verhalten, als jene vorerwähnten Sprachen. Das richtige Verhältniß hierfür ist erst zu erkennen; der Einfluß der Sprache auf den Gesang, und endlich vielleicht (denn unsere Sprache ist noch nicht fertig) des Gesanges auf die Sprache, ist erst zu ermitteln; jedenfalls kann dieß aber nicht auf dem bisherigen, von unseren Gesangslehrern eingeschlagenen Wege geschehen. Das Modell des italienischen Gesanges, des einzig als klassisch stylistisch uns vorschwebenden, ist auf die deutsche Sprache nicht anwendbar; hier verdirbt sich die Sprache, und der Gesang wird entstellt: und das Ergebniß ist die Unfähigkeit unseres heutigen deutschen Operngesanges. Die richtige Entwickelung des Gesanges auf Grundlage der deutschen Sprache ist daher die, gewiß außerordentlich schwierige, Aufgabe, deren Lösung zunächst glücken muß. Sie kann andererseits nur glücken durch ununterbrochene Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist. Der Charakter dieses Gesanges wird sich daher, dem italienischen langgedehnten Vokalismus gegenüber, als energisch sprechender Accent zu erkennen geben, somit ganz vorzüglich für den dramatischen Vortrag geeignet sein. Im Gegensatz hiervon waren bisher die deutschen Sänger, mehr als die anderer Nationen, für den dramatischen Gesang ungeeignet; eben weil ihre Bildung nach dem fremden Gesangstypus, welcher der Verwendung und Verwerthung der deutschen Sprache hinderlich war, geleitet wurde, wodurch die Sprache selbst in der Art vernachlässigt und entstellt werden mußte, daß gegenwärtig derjenige deutsche Meister, welcher beim Vortrage seiner Werke auf die verständliche Mitwirkung der Sprache rechnet, gar keinen Sänger hierzu findet. Schon dieser einzige Umstand der gänzlich vernachlässigten und undeutlichen Aussprache unserer Sänger ist von der abschreckendsten Bedeutung für das Zustandekommen eines wahrhaft deutschen Styles in der Oper. Ich übergehe daher die zahlreichen Übelstände aufzuzählen, welche aus dieser einzigen fehlerhaften Grundlage des deutschen Gesanges gerade

hier sich ergeben müssen, wo andererseits dem Charakter der Nation und ihrer Sprache nach Alles auf den einzig entsprechenden dramatischen Gesang abzielen kann, und nehme es für jetzt über mich, als einseitig zu gelten, wenn ich als Grunderforderniß für die zu errichtende Gesangsschule aufstelle, daß die in ihr zu befolgende Methode zu allernächst die Lösung der Aufgabe, den Gesang mit der Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältniß zu setzen, sich als Ziel zu stecken habe.

Daß hierbei eine eigentliche Verkümmerung des Gesangswohllautes nicht aufkommen dürfe, versteht sich von selbst. Doch beruht gerade hierin die besondere, dem Deutschen gestellte Schwierigkeit. Wenn dem Italiener von der Natur Alles leicht gemacht ist, und er deßhalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit erschlafft, hat die Natur, die dem Deutschen den Gebrauch seiner Kunstorgane erschwerte, ihn dagegen auch mit Ausdauer und Kraft in der Anwendung der Reflexion auf seine Bildung ausgestattet. Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist von Außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen auf. Sein Genuß am Schönen ist somit auch mehr reflektirt, als namentlich bei den romanischen Nachbarn. Auch seine Kunstmittel, ja, wie ich zeigen will, seine Kunstorgane, soll er durch sorgfältige Aneignung, und mit überlegtem Verständnisse der Kunst und ihres Organismus' selbst, wie sie nur auf historischem Wege vermittelt werden, sich gewinnen. Im vorliegenden Falle wird die von deutschen dramatischen Sängern geforderte besondere Eigenschaft nur dann für die Kunst überhaupt vollgiltig zu gewinnen sein, wenn auch der Gesangswohlklang der ita-

lienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert wird. In das Studium der beabsichtigten Gesangsschule wird daher das reflektirende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen sein müssen, und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache. Hiermit ist der zur Übung bestimmte Vortrag nicht nur fremder, sondern auch verschiedenen früheren Perioden angehörender Stylarten in das Auge gefaßt, welche, von der Absicht des Studiums mit wohlerwogener Erkenntniß der Eigenthümlichkeiten derselben geleitet, als Bildungsmittel für die Zöglinge selbst zunächst von mir in das Auge gefaßt wird. Welche Folgerungen ich an dieses Bildungsmoment und seine Verwendung, bezüglich der Bedeutung und späteren Ausdehnung des ganzen Institutes, knüpfe, werde ich mich bemühen im Verlaufe in ein helleres Licht zu stellen. Um dagegen dieser zukünftigen Ausdehnung schon bei Besprechung der Gesangsschule noch weitere Begründung zu geben, erlaube ich mir zunächst auf diejenigen Hilfsmittel einer richtigen und vollkommenen Ausbildung des Sängers aufmerksam zu machen, welche schon zur gedeihlichen Wirksamkeit der Gesangsschule, als solcher, herangezogen werden müssen.

Unerläßlich ist es, daß der Sänger auch ein guter Musiker sei. Wie übel in dieser Hinsicht es bei uns, die wir uns so gern als gründlich und gediegen den Ausländern gegenüber hinstellen, beschaffen ist, kann nicht laut genug beklagt werden. Die erste grammatikalische Kenntniß der musikalischen Sprache, das einfache Lesen der Noten, ist den meisten Sängern dermaßen fremd, daß bei ihnen das Studium einer Gesangspartie nicht etwa heißt, den Vortrag und Gehalt derselben sich aneignen, sondern einfach die Noten treffen lernen, womit, wenn es erreicht ist, das Studium selbst eigentlich als abgeschlossen betrachtet wird. Man urtheile nun, welchen Standpunkt dieser vernachlässigte Bildungsgrad eines Sängers gerade zum Charakter der deutschen Musik, deren reich entwickeltes harmonisches Gewebe sie ganz vorzüglich auszeichnet, einnimmt, und leicht wird es zu begreifen sein, warum so wenigen deutschen Meistern es noch beikommen konnte, die reiche

Entwickelung, welche die deutsche Musik auf dem Instrumentalgebiete gewonnen, bisher noch auf die Oper überzutragen. — Hiergegen wird es daher erforderlich, sogleich mit dem eigentlichen Gesangsunterrichte auch gründlichen Musikunterricht überhaupt eintreten zu lassen, und ich verstehe hierunter theoretische Belehrung und praktische Übung in der Harmonie, fortschreitend bis an diejenige Grenze der eigentlichen Kompositionslehre, welche sich mit der genauen Kenntniß der Konstruktion eines Tonwerkes, des Baues seiner Perioden, der Bedeutung und der Verhältnisse der in ihm enthaltenen Themen, sowie dem genauen Innewerden ihrer Phraseologie abschließt. An dieses geforderte Studium der Bildung des Sängers würde nun anzuknüpfen sein, wenn die Entwickelung und Erweiterung der eigentlichen Gesangsschule zur allgemeinen Musikschule in das Auge gefaßt werden soll.

Um aber zuvor noch allen Erfordernissen für die wirklich vollkommene Ausbildung eines Sängers, namentlich von dramatischer Tendenz, gerecht zu werden, müßten wir erst nothwendig noch für den rhetorischen und gymnastischen Theil derselben sorgen. Die Erfordernisse beider Tendenzen fallen bereits in die Anfangsgründe des reinen Gesangsunterrichtes. Um seinen Ton mit dem Wort in richtige Übereinstimmung zu setzen, muß der Sänger schön und richtig sprechen lernen; um volle Herrschaft über das unmittelbare Gesangsorgan, den Kehlkopf und die Lungen, zu erhalten, muß er seinen ganzen Körper vollkommen in seine Gewalt bekommen. Für den zweckmäßigsten Unterricht nach diesen beiden Seiten hin, ist daher sogleich im Anfange der eigentlichen Stimmbildungsstudien zu sorgen. Der Sprachunterricht wird von der rein physischen Ausbildung des Sprachorganes bis zur genauen Belehrung über die Konstruktion des Verses, die Eigenschaften des Reimes, und endlich den rhetorischen und poetischen Gehalt des dem Gesange zu Grunde liegenden Gedichtes vorschreiten. Der gymnastische Unterricht aber wird sich, von der für die Tonbildung nöthigen Belehrung der Körperhaltung ausgehend, bis zur Entwickelung der plastischen und mimischen Fähigkeit, den Er-

forderniſſen jeder dramatiſchen Aktion zu entſprechen, erſtrecken. Dieſe Erweiterung des Geſangsunterrichtes iſt unerläßlich, wenn er nicht einſeitig ſeinen wahren Zweck aus dem Auge verlieren ſoll.

Der gänzliche Mangel an Ausbildung in dieſen Zweigen iſt es, was die meiſten unſerer heutigen Opernſänger ſo unfähig für höhere Kunſtaufgaben macht. Es iſt unglaublich, auf welche Gleichgiltigkeit gegen den „Text" ihrer Arien man bei ihnen trifft; kaum verſtändlich, oft gänzlich unverſtändlich ausgeſprochen, bleibt der Vers und ſein Inhalt, wie dem Publikum (wenn dieſes ſich nicht durch Nachleſen im Textbuche hilft) ſo auch dem Sänger ſelbſt faſt ganz unbekannt, und es ergiebt ſich ſchon aus dieſem Umſtande ein dumpfer, faſt blödſinniger Zuſtand ſeiner Geiſtesbildung, welcher das Befaſſen mit ihm, unter Umſtänden, zu einer geradeweges beklemmenden Pein macht. Daß ein Sänger, der den Inhalt des Gedichtes und der darzuſtellenden Situation nicht wahrhaft kennt, ſondern dafür das herkömmliche Belieben der Opernroutine ſubſtituirt, auch in ſeiner plaſtiſchen und mimiſchen Aktion eigentlich nur ſinnloſe Gewohnheiten nachahmen kann, ergiebt ſich von ſelbſt; und der wirklich gebildete Theil der Nation mag ſich ſchon hieraus erklären, warum er ſich, als Opernpublikum konſtituirt, eigentlich kindiſch und degradirt vorkommen muß, weßhalb auch der Beſuch der Oper ihm ganz richtig als eine frivole Ausſchweifung erſcheint, für die er ſich am Ende gerechter Weiſe mit tödlicher Langweile beſtraft fühlt. —

Indem ich bisher nur den praktiſchen Zweck der Ausbildung von Sängern, welche fähig wären, bei den beabſichtigten Muſteraufführungen mitzuwirken, verfolgte, gelangte ich wiederholt bereits an die Grenzen der reinen Geſangsſchule, an welchen dieſe ſich einerſeits in das weitere Gebiet der Muſik, andererſeits, durch die zuletzt aufgeſtellte Forderung, mit dem Gegenſtande des Unterrichtes einer reinen Theaterſchule berührt. Es iſt unerläßlich, und entſpricht zugleich der mir geſtellten Aufgabe, dieſe Grenzen, wenn ſie auch um der Erreichung des nächſten Zweckes willen für das Erſte als einzuhalten betrachtet ſein ſollen, dem Plane

nach folgerichtig zu erweitern, um auf dem Wege der Darstellung des praktischen Bedürfnisses die Nöthigung zu allmählicher späterer Ergänzung klarer zu machen, sowie im Voraus die Mittel hierzu zu bestimmen.

Keinem Musiker, möge er sich für die Ausübung seiner Kunst einem Spezialfache widmen, welchem er wolle, kann ein im Anfange seiner Ausbildung empfangener Gesangsunterricht anders, als vom höchsten Vortheile sein. Die Vernachlässigung des Gesanges rächt sich in Deutschland nicht nur an den Sängern, sondern selbst an den Instrumentalisten, am meisten aber auch an den Komponisten. Wer nicht selbst zu singen versteht, kann nicht mit voller Sicherheit für den Gesang schreiben, noch auch auf einem Instrumente den Gesang nachahmen. In wie weit jeder Musiker an der Gesangsbildung sich betheiligen sollte, dürfte einzig von der Beschränkung seines Stimmorganes abhängen. Jeder Mensch, namentlich der mit musikalischer Neigung begabte, besitzt an seinem Sprechorgane das Material, durch dessen möglichste Ausbildung er sein Innewerden der wahren Eigenschaften des Gesanges wenigstens so weit entwickeln sollte, daß sie ihm nicht fremd, sondern seinem Bewußtsein innig bekannt wären. Die menschliche Stimme ist die praktische Grundlage aller Musik, und, so weit diese sich auf dem ursprünglichen Wege entwickeln möge, immer wird doch die kühnste Kombination des Tonsetzers, oder der gewagteste Vortrag des Instrumentalvirtuosen an dem rein Gesanglichen schließlich das Gesetz für seine Leistungen wieder aufzufinden haben. Ich glaube daher, daß der Elementarunterricht im Gesange für jeden Musiker obligatorisch gemacht werden muß, und würde demnach in der geglückten Organisation einer Gesangsschule, nach den bezeichneten Normen, auch die Grundlage der beabsichtigten allgemeinen Musikschule erblicken. Sie würde daher zunächst an derjenigen Grenze zu erweitern sein, an welcher wir sie bei der Nothwendigkeit, den Sänger in den Elementen der Harmonielehre und der Anleitung zur Analyse der musikalischen Kompositionen zu unterweisen, angelangt sahen.

Hier muß ich aber sofort ausdrücklich betonen, daß ich den Charakter unserer Anstalt nur als den einer rein praktischen Schule zur Ausbildung der Vortragsmittel von Werken klassischen und deutschen Musikstyles festhalte; die eigentliche musikalische Wissenschaft mit ihren Zweigen zugleich in einer Musikschule vertreten zu wollen, müßte von dem wichtigsten Zwecke, den Werken der Musik zu ihrer vollendeten Aufführung zu verhelfen, gänzlich ableiten, ihre Wirksamkeit lähmen und verwirren. Die dem ausübenden Musiker und Komponisten nöthige Wissenschaft lernt sich ebenfalls nur auf praktischem Wege, und auf diesem führt vor allen Dingen die Mitwirkung zu guten Aufführungen, endlich die Anhörung und Anleitung zur Beurtheilung derselben; was dazwischen liegt, die Aneignung der Kenntniß der theoretischen Gesetze der eigentlichen Kompositionslehre, ist Sache des Privatstudiums, zu dessen Anleitung in keiner größeren Stadt Deutschlands, am wenigsten hier am Sitze der beabsichtigten praktischen Musikschule, der geeignete Lehrer fehlen wird. Was dagegen dem Jünger der Musik, der die leicht ihm zugänglichen Lehren der musikalischen Wissenschaft überall in Deutschland besser und gründlicher als in Frankreich und Italien erlernen kann, von je Noth gethan hat, ist, die Gesetze des Schönen und richtigen Ausdruckes sich zum Bewußtsein zu bringen, nach welchen er das Erlernte anzuwenden hat. Zur Zeit der Blüthe der italienischen Musik sendeten daher deutsche Fürsten und französische Akademien ihre Begünstigten nach Rom und Neapel, weil diese Bildung durch Anhörung klassischer Vortragsweisen daheim nicht zu gewinnen war. In eben dieser Weise sorgten einst die italienischen Fürsten und Großen für die Ausbildung der jungen Maler einfach dadurch, daß sie den Meistern die Mittel zu bedeutenden Kunstschöpfungen gaben, welche dann unmittelbar dem Schüler als Vorbild und Lehre dienten. Im Atelier, in der Werkstatt des Meisters, während er schafft, und seine Werke fördert, ist die wahre Schule des berufenen Jüngers. Diese Werkstatt auch dem Musiker unserer Zeit zu geben, sei nun das schöne Ziel des erhabenen Freundes meiner Kunst.

Indem ich also den eigentlichen theoretischen Kompositionsunterricht, als Harmonielehre und Kontrapunktlehre, aus dem praktischen Lehrplane der zu bildenden Musikschule verweise, und auf den stillen persönlichen Verkehr zwischen dem lernbegierigen Schüler und dem leicht zu erkiesenden Lehrer beschränke, fasse ich desto schärfer die Mittel der Geschmacksbildung für das Schöne und Ausdrucksvolle in's Auge, und erkenne hierfür einzig als fördernden Weg die Anleitung zur richtigen und schönen Vortragsweise. In dieser Beziehung hatten wir zu allernächst für den Gesang zu sorgen, weil dessen Ausbildung, nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist.

Ungleich besser steht es dagegen bei uns im Instrumentalfache. Von der wenig gepflegten Stimme hat sich der Deutsche von jeher mit Vorliebe zu dem Ton-Instrumente geflüchtet. Jede große Stadt Deutschlands hat verhältnißmäßig gute, ja hier und da vorzügliche Orchester aufzuweisen; an guten, ja sogar vortrefflichen Streich- und Blasinstrumentisten fehlt es nicht. Jedes bedeutende Orchester besitzt für jedes Instrument den Meister, bei welchem der Schüler die Technik seines erwählten Instrumentes bis zur größten Fertigkeit erlernen kann. Ich erblicke keinen Grund, hieraus einen besonderen Zweig des Unterrichtes an einer Musikschule zu bilden; gemeinschaftliche Erlernung der Instrumental-Technik hat keinen Sinn, und kann höchstens in russischen Kasernen mit Erfolg betrieben werden. Bei der Erweiterung der beabsichtigten Musikschule nach dieser Seite hin dürfte auf die eigentliche Erlernung der Instrumental-Technik nur gewissermaßen aus humanen Gründen Rücksicht genommen werden, nämlich: talentvollen jungen Musikern, welche sich für ein Instrument entschieden haben, müßte der geeignete Meister aus der Zahl der Angestellten des Orchesters zugewiesen, und im Falle des Bedürfnisses, eben bei großem Talente des Schülers, der Meister für seinen Unterricht auf subventionellem Wege entschädigt werden. — Anders verhält

es sich jedoch, dem ausgesprochenen Zwecke gemäß, mit der Wirksamkeit des Meisters wie des Schülers von da ab, wo der durch Privatunterricht bis zur Beherrschung der Technik gereifte Schüler sich zur Bildung seines ästhetischen Geschmackes am Schönen und Richtigen des Vortrages anlassen soll. Hier tritt der Fall ein, wo selbst unsere besten Orchester noch nicht zum „Konserviren" berechtigt, sondern in Wahrheit erst noch derjenigen Ausbildung bedürftig sind, welche ihre Leistungen auf die gleiche Höhe mit den Werken der großen deutschen Meister selbst bringen soll; und hier ist daher das Einschreiten der Wirksamkeit einer höheren Musikschule zur Mithilfe an der Ausbildung eines klassisch deutschen Musikstyles von ernster Wichtigkeit.

Deßhalb sei mir hier eine nöthige Beleuchtung des deutschen sogenannten Konzertwesens zuvörderst gestattet. —

Neben den deutschen Operntheatern, in welchen mit der Aufführung aller Gattungen der Opern-Musik von neueren und älteren italienischen und französischen Meistern, sowie der klassischen Opern deutscher Komponisten, als Gluck und Mozart u. s. w., abgewechselt wird, haben sich Konzertanstalten gebildet, welche zur Unterhaltung ihrer Abonnenten ebenfalls alle Gattungen der reinen Instrumental-Musik, sowie der gemischten Chorgesangsmusik, vorzuführen sich angelegen sein lassen. Der Charakter dieser musikalischen Unterhaltungen ist zweierlei, und ihre Grundlage ist einerseits das Virtuosenthum, andererseits beruht sie auf dem Verfalle der Kirchenmusik. Namentlich der Instrumental-Virtuose, der sich auf seinem besonderen Instrumente zu Gehör bringen wollte, lud hierzu das Publikum der Städte, welche er bereiste, ein; um seine persönlichen Leistungen zu unterstützen, und sie durch Abwechselung zu heben, zog er die Mitwirkung anderer Virtuosen, namentlich beliebter Sänger, sowie des Orchesters, welches durch eine Ouvertüre oder Symphonie einleiten und ausfüllen sollte, heran. Neben diesen, wegen des Wettstreites der in ihnen auftretenden Virtuosen so benannten, „Konzerten" fand, namentlich in protestantischen Ländern, die Übersiedelung der Kirchenmusik in den Konzert-

saal, unter dem Titel von Oratorien, wie sie vorzüglich in England der religiösen Etiquette wegen beliebt wurde, Nachahmung und Verbreitung. Durch den Kompromiß und die Verschmelzung dieser beiden, eigentlich sich sehr entgegenstehenden Elemente, sind die großen Musikfeste entstanden, welche auch die Deutschen allsommerlich an verschiedenen Orten zu begehen sich angelegen sein lassen, und deren beschränktere Nachahmung allwinterlich, in den sogenannten Abonnementskonzerten, zur geselligen Unterhaltung eines Theiles des städtischen Publikums verwendet wird. Man glaubt sich berechtigt, die eigentliche musikalische Bildung des deutschen Publikums als von diesen Konzertanstalten ausgehend anzusehen, und hierzu hat man insofern guten Grund, als die ernstesten und geistvollsten Werke unserer großen deutschen Meister eben dem Gebiete der Instrumentalmusik angehören, und, weil hier geeignet, am häufigsten in ihnen zur Aufführung gebracht werden können. Zu einiger Vorsicht in der Schätzung dieses Einflusses hat uns der Umstand, daß neben diesen solideren Kunstgenüssen das Publikum nichtsdestoweniger gern doch auch die schlechtesten Theateraufführungen des schlechtesten Genre's der Oper besucht, bisher noch nicht bestimmen können; auch daß unmittelbar vor oder nach einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Symphonie das sinnloseste Gebahren eines Virtuosen, oder die trivialste Arie einer Sängerin nicht nur Anhörung, sondern oft Beifall, ja Enthusiasmus finden und erwecken konnte, hat unsere Konzertveranstalter, trotz der von ihnen empfundenen Noth unter solchen Umständen gute Programme zusammenzustellen, noch nicht über das Grundfehlerhafte ihrer Unternehmungen belehren können. Die Gewöhnung, den Saal von den zahlreichen Gliedern der Familien, welche hier für einen verhältnißmäßig sehr geringen Abonnementspreis Raum und Gelegenheit zur Befriedigung der geselligen Bedürfnisse einer unschuldigen Eitelkeit und eben so unschädlichen Unterhaltung finden, meistens zum Erdrücken gefüllt zu sehen, konnte hierin zum Theil irreleiten; die Willigkeit, mit welcher dieses Publikum sich führen und für seinen Geschmack

bestimmen ließ, die oft als Enthusiasmus sich äußernde Gefügigkeit der Zuhörer gegen das als klassisch und vorzüglich Bezeichnete, die Bereitwilligkeit in der Anerkennung der Autorität der leitenden Häupter, — alles dieses konnte so weit täuschen, daß man in den Konzert-Instituten den Höhepunkt des deutschen Musiklebens erreicht zu haben wähnte.

Die Enttäuschung würde schnell eintreten, wenn unsere Abonnenten eines Tages uns verließen, um der Befriedigung ihrer geselligen Bedürfnisse in irgend einer anderen Art nachzugehen; wenn vielleicht wissenschaftliche Vorträge, chemische Experimente u. dgl. noch wohlfeilere Gelegenheit zur Unterhaltung geben könnten. Gestehen wir, daß dieser Fall möglich ist. Was würde dann aber bewiesen, woraus der zu beklagende auffallende Antheilsmangel zu erklären sein? Aus dem Verfalle des öffentlichen Musikgeschmackes? Aber ihr glaubtet seine Bildung ja in eueren Händen zu haben? Es stand bei euch, ihm euer Belieben einzuprägen; da dieß ja wohl ein klassisches war, warum gelang es euch nicht?

Der Fehler liegt darin, daß wir klassische Werke besitzen, für sie aber noch keinen klassischen Vortrag uns angeeignet haben. Die Werke unserer großen Meister beeinflußten das eigentliche Publikum mehr durch die Autorität, als durch den wirklichen Eindruck auf das Gefühl, und es hat daher noch keinen wahrhaftigen Geschmack dafür. Und hierin, aber gerade hierin, liegt das Heuchlerische des Klassizitäts-Kultus, gegen welchen, von leicht zu verdächtigender Seite her, oft Vorwürfe aufgekommen sind. Betrachten wir, mit welcher Mühe und Sorgfalt Italiener und Franzosen sich für den Vortrag der Werke ihrer klassischen Epochen übten; sehen wir noch heute, mit welch' ganz vorzüglichem Fleiße französische Musiker und Orchester die schwierigsten Werke Beethoven's sich anzueignen und für das Gefühl unmittelbar eindrucksvoll zu machen suchten, so ist es dagegen zum Erstaunen, wie leicht wir Deutschen es uns machen, um gegenseitig uns einzureden, das Alles komme

uns ganz von selbst, durch reine wundervolle Begabung an. Man nenne mir in Deutschland die Schule, durch welche der giltige Vortrag der Mozart'schen Musik festgestellt und gepflegt worden sei? Gelingt dieser unseren Orchestern und ihren angestellten Dirigenten so geradeweges von selbst? Wer hat es ihnen aber sonst gelehrt? — Um bei dem einfachsten Beispiele, den Instrumentalwerken Mozart's (keineswegs den eigentlichen Hauptwerken des Meisters, denn diese gehören der Oper an) zu verweilen, so ist hier zweierlei ersichtlich: die bedeutende Erforderniß für den sangbaren Vortrag derselben, und die spärlich vorkommenden Zeichen hierfür in den hinterlassenen Partituren. Bekannt ist uns, wie flüchtig Mozart die Partitur einer Symphonie, nur zu dem Zwecke einer besonderen Aufführung in einem nächstens von ihm zu gebenden Konzerte, aufschrieb, und wie anforderungsvoll er dagegen für den Vortrag der darin enthaltenen sanglichen Motive beim Einstudiren des Orchesters war. Man sieht, hier war Alles auf den unmittelbaren Verkehr des Meisters mit dem Orchester berechnet. In den Partien genügte daher die Bezeichnung des Hauptzeitmaaßes, und die einfache Angabe der starken und leisen Spielart für ganze Perioden, weil der dirigirende Meister beim Einstudiren mit lauter Stimme, meistens durch wirkliches Vorsingen, den gewollten Vortrag seiner Themen den Musikern zu erkennen geben konnte. Noch heute, wo wir andererseits uns an sehr genaue Bezeichnung der Vortragsnüancen gewöhnt haben, sieht der geistvollere Dirigent sich oft genöthigt, sehr wichtige, aber feine Färbungen des Ausdruckes den betreffenden Musikern durch mündliche Verdeutlichung mitzutheilen, und in der Regel werden diese Mittheilungen besser beachtet und verstanden, als die schriftlichen Zeichen. Wie wichtig diese aber gerade für den Vortrag Mozart'scher Instrumentalwerke waren, leuchtet ein. Der, im Ganzen oft mit einer gewissen Flüchtigkeit entworfenen, sogenannten Ausführungs- und namentlich Verbindungs-Arbeit in seinen Symphoniesätzen gegenüber, liegt das Hauptgewicht der Erfindung hier vor Allem im Gesange der Themen. Zu Haydn

gehalten, ist Mozart in seinen Symphonien fast nur durch diesen außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter der Instrumental-Themen bedeutend; in ihm liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Hätte es nun in Deutschland ein so autoritätsvolles Institut gegeben, wie für Frankreich das Pariser Conservatoir es ist, und hätte hier Mozart seine Werke aufgeführt, oder den Geist ihrer Aufführungen überwachen können, so dürften wir annehmen, daß bei uns eine giltige Tradition dafür etwa in der Art erhalten sein würde, wie im Pariser Conservatoir, trotz aller auch dort eingerissener Verderbniß, z. B. für die Aufführung Gluck'scher Musik sich eine immerhin oft noch überraschend kenntliche Überlieferung erhalten hat. Dieß war aber nicht der Fall; einmal, in einem von ihm gegebenen Konzerte, mit einem gelegentlich engagirten Orchester, in Wien, Prag oder Leipzig, führte er diese eine Symphonie auf, und spurlos verschollen ist hiervon die Tradition. Was übrig blieb, ist die dürftig bezeichnete Partitur, die jetzt, als klassischer Überrest von einer lebendig vibrirenden Produktion, zur einzigen Richtschnur für den Vortrag bewahrt, und mit übel verstandener Pietät der Wiederaufführung des Werkes einzig zu Grunde gelegt wird. Nun denke man sich ein solch' gefühlvolles Thema des Meisters, welchem der klassische Adel des italienischen Gesangsvortrages der früheren Zeiten bis in die innigsten Schwebungen und Biegungen des Tonaccentes, als Seele seines Ausdruckes, vertraut war, und welcher jetzt dem Orchester-Instrumente diesen Ausdruck beizulegen sich bemühte, wie Keiner vor ihm; dieses Thema denke man sich nun ohne jede Inflexion, ohne jede Steigerung oder Minderung des Accentes, ohne jede dem Sänger so nöthige Modifikation des Zeitmaaßes und des Rhythmus, glatt und nett fortgespielt, mit dem Ausdrucke, mit welchem etwa eine musikalische Zahl ausgesprochen würde, und schließe auf den Unterschied, der hier zwischen dem ursprünglich vom Meister gedachten, und dem jetzt wirklich empfangenen Eindrucke stattfinden muß, um sich über den Charakter der Pietät gegen Mozart's Musik,

wie er unseren Musik-Konservatoren eigen ist, Aufschluß zu verschaffen. Um dieß noch genauer an einem bestimmten Beispiele zu bezeichnen, halte man etwa die ersten acht Takte des zweiten Satzes der berühmten „Es dur-Symphonie" Mozart's, so glatt vorgespielt, wie ihre Bezeichnung durch die Vortragszeichen es nicht anders zu erfordern scheint, damit zusammen, wie ein gefühlvoller Musiker sich dieses wundervolle Thema unwillkürlich vorgetragen denkt; was erfahren wir von Mozart, wenn wir es auf diese Weise farb- und lebenslos vorgeführt erhalten? Eine seelenlose Schriftmusik, nichts anderes. —

Ich habe mich ausführlicher bei diesem einen, weil einfacheren und deutlicher zu führenden Nachweis verweilt, um nun mit wenigen Strichen die unermeßlichen Nachtheile berühren zu können, denen gar die überaus reiche Instrumental-Musik Beethoven's, für deren Ausführung und Vortrag es fast gar keine kenntliche Tradition giebt, bei gleichem Verfahren ausgesetzt sein muß. Von Beethoven steht es fest, daß er selbst seine schwierigen Instrumentalwerke nie in vollkommen entsprechender Weise zur Aufführung hat bringen können. Wenn er eine seiner schwierigsten Symphonien, noch dazu im Zustande der Taubheit, mit zwei kurzen Proben zu Tage fördern mußte, so können wir wohl denken, mit welcher verzweiflungsvollen Gleichgiltigkeit er gegen dieses Experiment erfüllt war, namentlich wenn wir dagegen erfahren, mit welch' unerhörter Sorgfalt und peinlicher Genauigkeit für den gewollten Ausdruck er dann seine Forderungen zu stellen sich bewogen fand, wenn ihm ein künstlerischer Verein, wie der des an sich ausgezeichneten Schuppanzig'schen Quartettes, mit der nöthigen blinden Ergebenheit zu Gebote stand. Allerdings finden wir in den hinterlassenen Beethoven'schen Partituren hiergegen die Forderungen für den Vortrag bei weitem bestimmter, als bei Mozart, bezeichnet; um so viel höher und potenzirter ist aber auch die Aufgabe selbst gestellt, welche gerade um so viel schwieriger ist, als der Thematismus Beethoven's sich komplizirter zu dem Mozart's verhält. Ganz neue Erfordernisse treten für den Vortrag der Beethoven'schen Werke durch die

ungemein ausdrucksvolle Anwendung der Rhythmik auf, und das rechte Zeitmaaß für einen Beethoven'schen Symphoniesatz, sowie vor Allem die stets gegenwärtige, überaus feine und sprechende Modifikation desselben, ohne welche der Ausdruck der ungemein beredten musikalischen Phrase oft ganz unverständlich bleibt, zu finden, ist eine Aufgabe, die jeder angestellte Orchesterführer unserer Tage sich zwar unbedenklich zu lösen getraut, jedoch nur, weil er sie gar nicht einmal kennt. Halten wir hierzu noch die, der Deutlichkeit des musikalischen Vortrages nicht selten hinderliche, Beschaffenheit der Beethoven'schen Behandlung des Orchesters, für welche er in der Idee weit den technischen Kombinationen des ihm zeitgenössischen Orchesters vorausgeeilt war, so ergiebt es sich, daß oft der Gedanke des Tondichters durch die Verwendung der Instrumente, wie sie ihm von seinen Vorgängern als einziger Gebrauch überliefert war, nicht zu entsprechender sinnfälliger Deutlichkeit gelangte. Dieses Orchester ganz zum redenden Ausdrucke seiner Gedanken zu machen, verhinderte ihn außerdem in den wichtigsten Epochen seines Lebens und Schaffens seine Taubheit, welche ihn dem unmittelbaren Verkehre mit dem Klangleben des Orchesters entzog. In vielen höchst wichtigen Fällen ist der Gedanke des Meisters durch besonders geeignete, feine und verständnißvolle Kombination und Modifikation des Orchester-Vortrages erst zum wirklich kenntlichen Ausdruck zu bringen, und hierfür müßte mindestens mit der Sorgfalt verfahren werden, wie es das Orchester des Pariser Conservatoirs that, als es volle drei Jahre auf das Studium der neunten Symphonie Beethoven's verwandte.

Noch nicht genug aber, diese nächstliegenden Aufgaben noch gänzlich ungelöst hinter sich zu lassen, suchten die Konservatoren unserer Konzertanstalten noch die Werke viel weiter abliegender Meister, endlich die aller Zeiten und Style herbei, um, wie es scheint, durch Steigerung der Schwierigkeiten der Aufgaben Entschuldigung dafür zu finden, daß keine von ihnen wirklich gelöst wurde. Am liebsten, da man mit Beethoven doch nicht mehr weiter kann, beschäftigt man sich

neuerdings mit Sebastian Bach; als ob das leichter sein müßte, mit diesem wunderbarsten Räthsel aller Zeiten in's Klare zu kommen! Um Bach's Musik zu begreifen, erfordert es einer so spezifisch und tief reflektirten musikalischen Bildung, daß der Fehlgriff, diese dem Publikum, noch dazu durch die moderne leichtsinnige Aufführungsweise vermittelt, zuzumuthen, nur daraus erklärt werden kann, daß Diejenigen, welche ihn dennoch begehen, gar nicht wissen, was sie thun. Den Charakter dieser Musik jetzt übergehend, haben wir nur das Eine in's Auge zu fassen, daß ihre Vortragsweise uns zu einem der allerschwierigsten Probleme geworden ist, namentlich, weil hier uns selbst die Tradition, wenn sie kenntlich nachweisbar wäre, nicht mit Erfolg dienen können würde; denn so viel wir darüber erfahren, wie Bach seine Werke selbst aufgeführt hat, ist hier das Misgeschick, welches noch alle deutschen Meister traf, nämlich, die geeigneten Mittel zur vollkommen richtigen Aufführung ihrer Werke nicht zur Verfügung zu haben, ganz vorzüglich hinderlich gewesen. Wir wissen, mit wie überaus dürftigen Mitteln und unter welch' ungemein erschwerenden Umständen Bach seine allerschwierigsten Musikwerke nur zu Gehör bringen konnte, und können uns schon aus diesem einzigen Umstande erklären, wie resignirt, und endlich gleichgiltig, der Meister gegen den Vortrag derselben wurde, dessen Inhalt bei ihm fast ganz nur Gedankenspiel der innersten Seele blieb. — Es wird daher das Ergebniß einer höchsten und vollendetsten Kunstbildung sein, auch für die Werke dieses wunderbarsten Meisters diejenige Vortragsweise aufzufinden und festzustellen, welche sie dem Gefühle vollkommen verständlich machen und für fernere Zeiten erschließen kann. Welcher Anstrengung es hierzu aber erst bedarf, wollen wir uns jetzt klar machen.

Um die hierzu führenden Wege zu bezeichnen, muß ich vor Allem wieder auf die Grundtendenz der beabsichtigten Musikschule hinweisen, welche von ersprießlicher Wirksamkeit nur dann sein kann, wenn sie sich ausschließlich auf die Pflege der Kunst des Vortrages beschränkt. Wie der rein wissenschaftlichen Ausbildung des Schülers im Kompo-

sitionsfache, soll sie auch der rein technischen Erlernung der Tonwerkzeuge nur durch Feststellung der Grundrichtung die geeignetsten Mittel nachweisen und, allgemein bildend, auf die beste Methode hierfür vorbereitend wirken. Das unsichtbare Band, welches die verschiedenen Lehrzweige vereinigt, wird immer nur in der Tendenz des Vortrages zu finden sein dürfen. Für den Vortrag sind daher nicht nur die Tonwerkzeuge selbst, sondern namentlich der ästhetische Geschmack, das selbstständige Urtheil für das Schöne und Richtige auszubilden. Vom Standpunkte einer Lehranstalt aus ist auf das Erstere, den Vortrag durch die Tonwerkzeuge, nur durch die zweckmäßigste Entwickelung des Zweiten, des ästhetischen Geschmackes und Urtheiles, zu wirken. Der Tendenz unserer Schule gemäß kann dieß nicht auf abstrakt wissenschaftlichem Wege, etwa durch akademische Vorlesungen u. dgl., erstrebt werden, sondern auch hierzu muß der rein praktische Weg der unmittelbaren künstlerischen Übung, unter höherer Anleitung für den Vortrag, zu erzielen sein. Das Bedürfniß der Musik nach dieser Seite hin hat zur Erfindung und Ausbildung des richtigen Instrumentes geführt, welches dem einzelnen Musiker es ermöglicht, komplizirte vielstimmige Tonstücke, vermöge gewisser Abstraktionen und Reduktionen, sich dem Gedanken nach vollständig vorzuführen. Das Klavier hat für die Entwickelung der modernen vielstimmigen Musik die größte Bedeutung, indem es der Selbstständigkeit der Aneignung des Inhaltes und des Vortrages, fast jeder Art, auch der kompliziertesten Musik, eine ganz unersetzliche, unmittelbar praktische Handhabe giebt. Am Klaviere vermag der gebildete Musiker nicht nur sich selbst allein das vielstimmige Tonstück nach Inhalt und Form unmittelbar zu vergegenwärtigen, sondern er kann sich auf ihm auch hierüber deutlich und bestimmt dem einigermaßen bereits entwickelten Jünger der Vortragskunst mittheilen. Auf keinem einzelnen Instrumente kann der Gedanke der modernen Musik klarer verdeutlicht werden, als durch den sinnreich kombinirten Mechanismus des Klaviers; und für unsere Musik ist es daher das eigentliche Hauptinstrument schon dadurch geworden,

daß unsere größten Meister einen bedeutenden Theil ihrer schönsten und für die Kunst wichtigsten Werke eigens für dieses Instrument geschrieben haben. So stellen wir, wenn wir heute die Summe der deutschen Musik bezeichnen wollen, unmittelbar neben die Beethoven'sche Symphonie die Beethoven'sche Sonate; und für die Ausbildung des richtigen und schönen Geschmackes im Vortrage, kann vom Standpunkte der Schule aus nicht glücklicher und lehrreicher verfahren werden, als wenn wir von der Ausbildung für den Vortrag der Sonate ausgehen, um die Fähigkeit eines richtigen Urtheils für den Vortrag der Symphonie zu entwickeln.

Eine ganz besondere Sorgfalt wird daher bei Erweiterung der Musikschule auf den richtigen Klavierunterricht zu verwenden sein; nur sollte dieser nach ganz anderen Annahmen, als bisher es geschah, eingerichtet werden, um dem hierbei in's Auge gefaßten einzigen höheren Zwecke zu entsprechen. Wie für die Orchesterinstrumente weisen wir die Erlernung der reinen Technik des Klaviers dem Privatunterrichte zu, und erst dem ausgebildeten Techniker würde für die Kunst des höheren Vortrages der eigentliche Lehrplan der Schule offen stehen.

Dieser höhere Unterricht des Klavierspieles würde dann nach zwei verschiedenen Seiten hin wirken: während die Ausbildung der reinen Virtuosität, in den besonderen Fällen des hervorragenden Talentes, wiederum dem reinen Privatunterrichte zugewiesen wäre, würde die Unterweisung im schönen und richtigen Vortrage der klassischen Klaviermusik einerseits die Bildung guter Klavierlehrer, andererseits die guter Orchester und Chordirigenten beabsichtigen. Was die erstere Seite betrifft, so muß diese besondere Richtung auf die Ausbildung von Klavierlehrern aus dem Grunde eingehalten werden, weil das Klavier, als das allerverbreitetste und in jeder Familie heimisch gewordene Instrument der neueren Zeit, der eigentliche Vermittler der Musik mit dem Publikum geworden ist. Soll daher auf die Geschmacksrichtung des ungemein zahlreichen Dilettantenpublikums

richtig gewirkt werden, so ist hier der bis in die häusliche Unterhaltung dringende Weg dazu vorgezeigt. Nichts kann sich bitterer rächen, als die Außerachtlassung dieses Einflusses, und ein großer Theil des tiefinnerlichen Miserfolges aller Klassitäts-Bemühungen, namentlich unserer Konzert-Institute, erklärt sich daraus, daß hier, im häuslichen Kreise und zur Selbstunterhaltung des Dilettanten, gemeiniglich die schlechteste Musik, oder die übelste Vortragsweise gänzlich auffichtslos gepflegt wurde. Nicht unsere Dilettanten selbst hat dagegen die Musikschule zu unterrichten, sondern, wie gesagt, die für sie bestimmten Lehrer in der Richtung des schönen und korrekten Vortrages der Art auszubilden, daß ihre spätere Unterweisung der Dilettanten wiederum ein Quell der edlen Bildung des Geschmackes für Musik im Publikum selbst werde. Hierin verhält es sich aber im Betreff der Leistungen unserer Klavierspieler ebenso, wie bei den Leistungen unserer Orchester. Der richtige Vortrag der Beethoven'schen Sonate ist noch nie bis zum klassischen Style hierfür ausgebildet und festgestellt, noch weniger die Vortragsweise der Klavierwerke früherer Perioden endgiltig erörtert und gepflegt worden.

Am Klavier, und unter genauem Bekanntwerden mit unserer so höchst bedeutenden klassischen Klavier-Kompositionslitteratur, wird daher auch, nach der bezeichneten zweiten Richtung hin, am zweckmäßigsten der spätere musikalische Dirigent für seine entscheidend wichtige Wirksamkeit sich vorbereiten. Für ihn ist es nicht erforderlich, die Instrumente des Orchesters, welches er dirigiren soll, selbst als ausübender Musiker zu kennen; über ihren Umfang, ihre Eigenthümlichkeit und die ihnen entsprechende Behandlungsart geben ihm die Anhörungen vorzüglicher Aufführungen, verbunden mit dem Studium der Partitur, einzig die beste Belehrung; so weit ihm eigener Vortrag durch Erfahrung inniger vertraut sein muß, lernt er dieß genügend durch seine Theilnahme am Gesangsunterrichte: die ästhetischen Mittel der Beherrschung des komplizirteren Vortrages von größeren Tonstücken eignet er sich am besten durch das Klavier an. Neben dem Privatunterrichte

im wissenschaftlichen Theile der Kompositionslehre, würde der zum zukünftigen Dirigenten von musikalischen Aufführungen sich bestimmende Schüler daher durch seine Theilnahme am höheren Vortrage des Klaviers zur Fähigkeit des richtigen Urtheils über den Gehalt und die Form der edleren Werke unserer klassischen Meister vorschreiten, so daß das genaueste Bekanntwerden mit diesen in richtiger Vorführung seiner Ausbildung einzig den entsprechenden Abschluß geben kann.

Der einzig verfolgten Tendenz der praktischen Anleitung zum richtigen Vortrag guter Musik würde es übel entsprechen, wenn wir schließlich, auf dem Höhepunkte der vorbereitenden Ausbildung angelangt, nach dem Vorbilde rein wissenschaftlicher Anstalten, für die letzte Erreichung unserer Zwecke etwa akademische Vorträge u. dgl. über Ästhetik der Tonkunst oder die Geschichte der Musik eintreten lassen wollten. Die wahre Ästhetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik hätten wir dagegen nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Musik zu lehren, und mit den jetzt in das Auge zu fassenden Aufführungen jener Werke haben wir daher den eigentlichen Kernpunkt aller unserer Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmäßigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Musikschule berührt.

Was bisher in unseren Konzertanstalten unvorbereitet und unvermittelt, ohne überlegte Wahl und zweckmäßige Zusammenstellung, sofort einem Publikum von bloßen Liebhabern vorgeführt wurde, der reiche, aber bunt durch einander geworfene Schatz der klassischen Musiklitteratur aller Zeiten und Völker, soll nun in wohl zu treffender Auswahl, in zweckmäßiger Nebeneinanderstellung und Folge, zunächst zur Belehrung und Bildung der Jünger unserer Schule, in der Weise zur Ausführung gebracht werden, daß für das Erste den bei diesen Ausführungen selbst Betheiligten der Werth und Gehalt der Werke, durch Übung im richtigsten Vortrage derselben, erschlossen werde.

Die Feststellung eines Planes für die Auswahl und stufenweise Aufeinanderfolge bei der Vorführung der hier bezeichneten Werke muß die höchste Besonnenheit erfordern, und vielleicht kann die glückliche, vollgiltige Lösung dieser Aufgabe, wie sie sich einerseits selbst wohl nach den Umständen motiviren muß, andererseits doch nur der Erfolg längerer, verständig geleiteter Versuche sein. So viel ist gewiß, daß die jetzige Zusammenstellung unserer besten Konzertprogramme durchaus nur verwirrend und verderblich für die Bildung eines richtigen Geschmackes sich erweist: wie wir dieß bereits äußerlich zu rügen und auf den übeln Erfolg davon hinzuweisen Gelegenheit fanden, muß hier vorzüglich auch der schädliche Einfluß solcher willkürlichen Zusammenstellungen der Werke des verschiedenartigsten Styles auf die Vortragenden selbst bezeichnet werden. Bach, Mozart und endlich einen Tonsetzer der neuesten Zeit unmittelbar neben einander zu stellen, schadet dem Vortrage ihrer Werke ebenso sehr, als es das Publikum verwirrt, welches in solchen Fällen sich wohl selbst zu der Genugthuung anläßt, z. B. Rossini's Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" in demselben Konzerte, in welchem es Händel und Beethoven gehört hatte, mit Alles überwältigendem Jubel aufzunehmen, wie ich dieß selbst meiner Zeit in einem der berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerte erlebte. Um dem Publikum auch nach dieser Seite, namentlich des zu bildenden gesunden Urtheiles über Musik, von Nutzen zu werden, dürfte es zur Anhörung der klassischen Musikwerke älterer Perioden nur dann zugelassen sein, wenn die Ausführung derselben zuvor nach einem Plane zweckmäßig geordnet wäre, welcher zu allernächst einen vorzüglichen Vortrag derselben erzielt. Nur aus den genau erwogenen Erfordernissen dieser Werke selbst kann, da uns die Tradition dafür ganz verloren ist, die richtige Vortragsweise erkannt und durch den unmittelbar praktischen Versuch ihrer Wirkung bestimmt werden. Was bisher von Ästhetikern, welche nicht selbst wirkliche Musiker waren, theils mit redlicher Absicht, theils aber auch nur, um auf die Neugierde des Publikums zu spekuliren, durch das Arrangiren

sogenannter historischer Konzerte versucht wurde, und glücklichenfalls auf das Publikum nur ungefähr von dem Eindrucke sein konnte, welchen in den Text gedruckte Zahlenbeispiele eines wissenschaftlichen Werkes auf dessen Leser machen, soll nun zu allernächst in der Absicht vorgenommen werden, mit der Ergründung der jenen Werken entsprechendsten richtigen Vortragsweise, zugleich den Sinn und das Urtheil für wahren und schönen Vortrag in den Ausführenden selbst zu bilden und zu pflegen. Das stufenweise Vorschreiten von den Werken der älteren bis zu denen der neuesten Epochen der Musik, wird zugleich, wie der Übung des Kunstverstandes, auch den verschiedenen Stufen der gewonnenen technischen Ausbildung der Exekutanten selbst angemessen und vortheilhaft sein, und die hierauf sich gründenden gemeinschaftlichen Übungen würden somit den eigentlichen Kern des Lehrplanes unserer Musikschule ausmachen.

Während so die Ausübenden und die Dirigirenden sich mit dem Vortrage der Meisterwerke der verschiedenen Epochen und Schulen zur Bildung ihres eigenen Geschmackes und Urtheils vertraut machen, häufen sie zugleich den Schatz derjenigen musikalischen Kunstleistungen an, welchen sie nun dem Publikum der Laien wiederum zur Bildung auch des Geschmackes und Urtheils der Kunstliebhaber mittheilen können. Sollten in der Schule selbst noch Zweifel über die richtige Vortragsweise dieses oder jenes Musikwerkes aus entlegeneren Perioden bestehen, so würde jetzt die Entscheidung des durch das Schulstudium nicht befangenen, einzig nach dem instinktiven Gefühle sich aussprechenden Laien-Publikums, meistens den richtigen Ausschlag geben. Eine auf solche Weise von den eigentlichen Experimenten der Schule unberührt gebliebene Zuhörerschaft würde einer, nach reiflichster Überlegung getroffenen Wahl und Zusammenstellung, sowie der treulichst erforschten richtigsten Vortragsweise der aufgeführten Tonstücke gegenüber, uns endlich den besten Aufschluß auch darüber geben, ob wir in irgend etwas noch gefehlt haben, oder aber auch, ob den hervorgesuchten Werken selbst die für alle Zeiten dem rein menschlichen

Gefühle zu erschließende, wahre Schönheit und schöne Wahrheit inne wohne. Diese wichtigen, nach Außen wie nach Innen gleich lehrreichen und bildenden Zusammenkünfte der Ausübenden mit dem eigentlichen Publikum, würden in Zukunft die Stelle der jetzt überall gepflegten klassischen oder gemischten Konzert-Unterhaltungen, deren Schwäche wir zuvor erkannten, einnehmen, und unsere Schule würde nach dieser Seite hin somit sich auf die Bildung des Publikums selbst ausdehnen, indem sie ihm unmittelbar den vollendetsten musikalischen Kunstgenuß selbst bietet.

Zunächst auf Veranstaltungen zur Bildung und Erhaltung eines wahrhaften Kunstgeschmackes im Fache der Musik ausgehend, behalte ich mir vor, durch eine schließliche Erörterung den Erfolg hiervon im Betreff der Anwendung auf die erfinderische Produktion der Gegenwart zu beleuchten; für jetzt hätten wir, um die eingeschlagene konservirende und stylbildende Richtung der bezweckten Bildungsanstalt nicht einseitig abzuschließen, noch die Ausdehnung derselben von dem Konzertsaale auf das verwandte Theater in's Auge zu fassen. Was würde es uns nützen, in unserer Schule einen edleren und wahrhaften Kunstgeschmack zu bilden, wenn wir schließlich unsere Schüler der Ausbeutung durch eine Anstalt überlassen müßten, welche in keiner Weise unserer Bildung angehörend, jeder Verantwortlichkeit für den Geist ihrer Leistungen entzogen, durch sinnlose Anforderungen für den Bedarf des so tief entwürdigten Operngeschmackes unserer Zeit, Alles wieder einreißen würde, was wir aufbauten? Um den richtigen Ausgangspunkt des unerläßlichen Einflusses unserer Schule auch auf das Theater zu erfassen, müßten wir einfach auf dessen Bedürfniß an guten und geübten Sängern, deren Seltenheit und Kostspieligkeit dem Bestehen des Theaters so äußerst hinderlich ist, Rücksicht nehmen lassen. Daß nun das Theater hinsichtlich seiner Vorführungen und Leistungen, nur noch in erhöhtem Grade an denselben Mängeln und Unvollkommenheiten leidet, wie unsere Konzertanstalten, braucht nicht erst ausgeführt zu werden; sondern, um seinen Leistungen

dieselbe Tendenz zu vindiziren, wie den der beabsichtigten öffentlichen Aufführungen unserer Schule, haben wir einzig auf den allgemeinen Charakter des deutschen Theater-Repertoirs aufmerksam zu machen, welches sich ebenfalls durch die Werke aller Style und aller Zeiten, ganz in der Weise unserer bisherigen Konzertprogramme zusammensetzt.

Um meine weit gehende Absicht sogleich in das hellste Licht zu setzen, will ich hier die uns zunächst liegende Oper, über die wir uns schon zuvor verständigten, gänzlich übergehen, und sofort zu den Bedürfnissen des sogenannten rezitirenden Schauspieles mich wenden.

Als Gluck und Mozart ihre Opern schrieben, konnte der für ihren Vortrag erforderliche Gesangsstyl in Italien und Paris studirt werden; als aber Goethe und Schiller mit ihren edelsten Dichtungen sich dem Schauspiele zuwandten, war für den Vortrag ihrer Verse, für die Wiedergabe ihres feinen und rein menschlichen Pathos', auch nicht die Andeutung einer Schule, noch irgend welches Vorbild vorhanden. Unsere Schauspieler, die, in ihrer natürlichen Entwickelung bis dahin noch nicht über das sogenannte bürgerliche Drama hinausgelangt, kurz zuvor Shakespeare'sche Stücke durch Umwandlung der Verse in Prosa sich angeeignet hatten, fanden sich plötzlich durch die von unseren großen Dichtern gestellten Aufgaben vollständig überrascht. In der sogenannten Natürlichkeitsschule aufgezogen, glaubten sie der rhythmischen Verse sich nicht anders als durch Wiederauflösung derselben in Prosa bemächtigen zu können: da die rhythmische Anforderung aber überwiegend blieb, übten sich weniger gewissenhafte Deklamatoren diese Verse nach einer schnell banal werdenden Melodienform ein, vermöge welcher, zur gedankenlosen Manier sich ausbildend, die Bedeutung, wie der Inhalt des Verses durch ihren Vortrag vollständig aufgehoben wurden. Wer der Hoffnung erweckenden, naturwüchsigen Entwickelung der deutschen Schauspielkunst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts einige Aufmerksamkeit gewidmet hat, weiß, daß sie seitdem einem jähen Verfalle anheimfiel. Dieser datirt sich vom Erscheinen des Goethe- und Schiller'schen

höheren Drama's. Sehr auffällig bestätigt sich hier wiederum die der deutschen Kunst-Entwickelung eigene, betrübende Erscheinung: während der allgemeine Stand der Kunstbildung nicht im Entferntesten nur diejenigen künstlerischen Hilfsmittel an die Hand bietet, welche im Auslande so wohl organisirt vorhanden sind, daß der französische und italienische Autor sich fast nur auf der Höhe dieser Kunstbildung zu halten hat, um das ihm erreichbare Beste zu schaffen, — erstehen unter den Deutschen schaffende Genien von der Größe und Bedeutung, daß sie, weit über die Heroen des Auslandes hinwegragend, in den nöthigen Anforderungen für die Darstellung ihrer Werke Alles überbieten, was selbst dort zu leisten möglich wäre. Wenn wir aus diesem sonderbaren Schicksale die Berechtigung zu den kühnsten Hoffnungen auf die einstige Größe und Herrlichkeit der deutschen Kunst schließlich zu entnehmen gesonnen sind, muß, um diesen Hoffnungen praktische Begründung zu geben, jetzt zunächst auf die trostlosen Übelstände hingewiesen werden, welche aus diesem auffallenden Konflikte zwischen Wollen und Können hervorgegangen sind. Unfähig, Goethe und Schiller in der Weise sich anzueignen, daß aus der richtigen Lösung der von ihnen gestellten Aufgaben ein giltiger, wahrhafter Styl sich gebildet hätte, verfiel das deutsche Schauspiel, von seiner beschränkteren Naturentwickelung durch unlösbare ideale Forderungen abgelenkt, auf das Experimentiren mit der Darstellung der Werke aller Zeiten und aller Nationen, ganz ähnlich, wie wir dieß zuvor unserem Musiktreiben nachweisen mußten; und wie hier dem unverstandenen und unverdeutlichten Beethoven die Meister aller Zeiten, bis zu Bach, zur Seite gestellt wurden, zog man dort Molière, Calderon, Shakespeare, ja endlich Sophokles und Aischylos heran, gleichsam wie um durch die Verwirrung der Leistungen die Unfertigkeit jeder derselben zu verdecken. Um nun den hieraus erfolgten traurigen Zustand des deutschen Schauspiels recht ersichtlich zu bezeichnen, mache ich z. B. einfach auf den Umstand aufmerksam, daß es schwer, ja fast unmöglich fallen würde, aus den Reihen unserer heutigen Schauspieler

uns nur den richtigen Lehrer für Sprache und Deklamation klassischer Versarten zu empfehlen, dessen wir für unsere zunächst beabsichtigte Gesangsschule bedürfen. Genau genommen hätten wir daher schon in dieser rein praktischen Frage den Ausgangspunkt einer sehr nöthigen Befassung auch mit der Reform des Schauspiels zu finden, und ich begnüge mich daher mit dem gegebenen flüchtigen Überblicke, um der Ansicht, auch das Schauspiel in den Kreis unserer, auf Begründung eines wahrhaften Styles für den Vortrag berechneten Bemühungen heranziehen zu müssen, Raum zu verschaffen.

Einerseits für die Sicherung der Erreichung unseres nächsten Zweckes unerläßlich, wird es andererseits von den gedeihlichsten Folgen für dieses Institut selbst sein, wenn das Theater, und zwar mit Einschluß des Schauspiels, den leitenden Grundsätzen der hiermit nothwendig auch zur Theaterschule zu erweiternden Kunstbildungsanstalt untergeben werden kann. Hierzu würde die dem deutschen Theater durch seine praktischen Bedürfnisse eingeprägte Tendenz, sein Repertoir aus den klassischen Werken aller Zeiten und Nationen zusammenzusetzen, die nöthige Veranlassung geben, indem für diese Werke, wie für die reinen Musikwerke der verschiedenen Style, zunächst erst die richtige Darstellungsweise, ganz in dem Sinne und unter denselben Rücksichten, wie bei jenen Musikwerken, sorgfältig erforscht, gelehrt und als giltig festgesetzt werden muß. Alles für dort Gesagte gilt hier mit gleichem Gewichte; denn es handelt sich hier wie dort zu allernächst um den Geist und die Form der Aneignung und Wiedergabe von Werken, welche unserer unmittelbaren Empfindung entrückt, und durch keinerlei kenntliche Überlieferung gegenwärtig erhalten worden sind. Die Schwierigkeiten, auf welchen die Besitznahme dieses Einflusses, sowie seine Durchführung stoßen werden, dürfen uns, soll das ganze Werk der Grundlegung einer auf die Bildung des Kunstgeschmackes berechneten Schule nicht sofort untergraben werden, nicht abschrecken. Vor Allem auch darf die rasch sich einstellende Gunst des Publikums für uns unzweifelhaft sein, denn dieses, welchem nun doch einmal die klas-

fischen Werke aller Zeiten, mögen sie ihm noch so unverständlich sein, schon aus reinem Repertoirbedürfnisse vorgeführt werden, wird schnell begreifen, daß seine Theilnahme an unseren ernsten Studien sich lediglich darauf zu beschränken habe, jene Werke jetzt richtig, lebenvoll und dem einfachen menschlichen Gefühle verständlich dargestellt zu erhalten. In welches Verhältniß das Publikum, sobald es auf dem Wege des richtigen Verständnisses der klassischen Werke aller Zeiten sich für den wahren Genuß an den Leistungen der theatralischen Kunst befähigt hat, sich dann zu denjenigen Leistungen des Theaters versetzt sehen wird, welche schon ihres nichtigen, keinem Style, sondern nur der Manier und Routine angehörenden Gehaltes wegen zu schöner und fesselnder dramatischer Darstellung gar nicht gelangen können: dieß wird sich endlich wohl leicht aus der Erfahrung ergeben, wie es dem Kenner der hier vorliegenden Fragen schon jetzt klar vorschwebt. Sobald wir als unverrückbare Norm das Eine festhalten, Alles, was im Theater gegeben wird, gut und richtig zu geben, ist zunächst diejenige Seite unseres Repertoirs bezeichnet, welche sich einzig dieser Bemühung lohnt. Da dem Theater aber auch die immerhin bedenkliche Tendenz einer Unterhaltungsanstalt, wie sie die Bevölkerung unserer größeren Städte bedarf, beigegeben ist, und es selbst bis zur Alarmirung der Polizei führen könnte, wollten wir dieser Tendenz, etwa durch zu starke Reduktion der Zahl der Theater-Abende, schroff entgegentreten, so müßten wir darauf sinnen, wie die eigentliche triviale Tendenz demjenigen theatralischen Institute fern bleiben solle, welches andererseits zur Ausbildung eines edleren Kunstgeschmackes so entscheidend beizutragen berufen ist. Auf welchem Wege hierfür vorzuschreiten wäre, um mit humanem Gewährenlassen, und ohne naiven Gewohnheiten aufreizend entgegenzutreten, dennoch in klar ersichtlicher Weise den Zweck, den wir uns gestellt, zu erreichen, muß uns eine umsichtige Beurtheilung des Werthes und der Tendenz vorliegender Bestrebungen des praktischen Lebens lehren. Wir werden uns dieser Lösung alsbald auf rein empirischem Wege nähern, sobald wir, bereits

so sehr weit im Verfolgen der rein theoretischen Konstruktion unserer beabsichtigten Bildungsanstalt gelangt, uns nun der Besprechung der praktischen Möglichkeiten ihrer wirklichen Ausführung als lebensvoller Institution zuwenden.

Indem ich einer Kommission Sachverständiger und gewissenhafter Männer im Voraus es übergeben wissen möchte, zur Überwindung der großen Schwierigkeiten mitzuwirken, welche die rein persönlichen Rücksichtsnahmen bei der Ausführung des vorzulegenden Planes mit sich führen werden, fühle ich mich jetzt gedrungen, Euerer Majestät demnach auch meine Ansicht darüber mitzutheilen, welches Verfahren einzuhalten wäre, um die von mir erzielten Einrichtungen praktisch in's Leben zu rufen. Die eine große Schwierigkeit der Beseitigung der jetzigen, als erfolglos erkannten Einrichtungen im hiesigen königlichen Konservatorium, glaube ich gänzlich übergehen zu müssen, weil sie administrative Probleme von rein persönlicher Beziehung betreffen, zu deren Lösung ich unter keinen Umständen mich berufen fühlen kann. Ich muß daher, um meinen Plan zu entwickeln, von der Annahme ausgehen, es werde der einzig hierzu berufenen königlichen Behörde gelingen, die Schwierigkeiten dieser nöthigen Beseitigung in befriedigender Weise zu überwinden, um der zunächst erforderlichen Reduktion des königlichen Konservatoriums auf seine anfängliche Grundlage einer reinen Gesangsschule Raum zu verschaffen.

Die Bestellung dieser Gesangsschule erachte ich als eine besonders schwierige Aufgabe. Schon die Erfahrung, daß in keinem deutschen Konservatorium die Gesangslehre mit wahrhaftem Erfolge gepflegt worden ist, muß uns diese Schwierigkeit bezeugen. Gewiß ist es, daß kein Studium einer so angelegentlichen persönlichen Aufmerksamkeit bedarf, als der Gesangsunterricht. Bis zu einer wirklich fehlerfreien Entwickelung der menschlichen Stimme, namentlich in Deutschland, und unter dem Einflusse der deutschen Sprache, erfordert es der unausgesetzten, bis in das Einzelnste gehenden Überwachung, der mühseligsten und geduldprüfendsten Übungen. Während für alle Instrumente die-

Gesetze der Technik ihrer Erlernung durchaus fest begründet sind und von jedem ausgebildeten Exekutanten eines Instrumentes dem Schüler nach sicheren Normen gelehrt werden können, ist die Technik des Gesanges noch heute geradesweges ein Problem, welches durch unsere Schule daher erst endgiltig gelöst werden soll. Die Bildung tüchtiger Hilfslehrer unter einem seiner Aufgabe vollkommen gewachsenen Gesangsdirektor wird daher zuvörderst als unerläßlich in Betracht zu ziehen sein. Der eigentliche Gesangsunterricht kann, wie der der anderen Instrumente, sowie auch der theoretischen Musikwissenschaft, nur ein privater, d. h. einzeln, nicht kollektiv zu ertheilender sein: während zu diesem Unterrichte hier in den vorzüglicheren Mitgliedern des königlichen Hoforchesters die Lehrer für die Instrumente bereits vorhanden sind, müßten diese für den Gesang eigentlich erst geschaffen werden. Den vorhandenen und sonst noch zu berufenden Gesangslehrern, welche mit der Zeit aus den gebildeten Schülern selbst am besten sich werden gewinnen lassen, würde zunächst eine reiflich zu erwägende Verständigung über Annahme und Feststellung der zweckmäßigsten Methode aufzugeben sein. Dem Gesangsdirektor liegt es ob, die Durchführung dieser Methode durch genaueste Beaufsichtigung des einzelnen Unterrichtes der Schüler zu überwachen und zu berichtigen.

Ich glaube nun, daß von dem Erfolge dieser Studien zunächst der ganze weitere Ausbau einer größeren Musikschule abhängig gemacht werden müsse, und halte es daher für unerläßlich, erst diesen Erfolg, nämlich, ob es uns gelingen werde, eine zweckmäßige Methode für Gesangsausbildung als vollkommen bewährt und endgiltig festzustellen, in Geduld abzuwarten, und alle Sorgfalt, sowie die vorhandenen Mittel, ihm einzig zuzuwenden, ehe wir das Institut zu erweitern gedenken. Erreichen wir dieses Eine, ist eine Gesangsschule auf überzeugend sicherer Grundlage und mit unwiderleglichem Erfolge gekrönt, zu Stande gebracht, so ist das schwierigste, nirgends nur richtig noch begriffene Problem gelöst, und der feste Grund zu jeder weiteren Ausbildung der Anstalt gelegt.

Wie in den Elementen des Gesanges Sprache und Ton sich berühren, reichen bei seiner höheren Ausbildung und Anwendung Musik und Poesie sich die Hand. Zunächst schon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes, so daß eben für den Elementarunterricht der Stimmbildung der Gesangslehrer selbst für die Erfordernisse des Sprachunterrichtes genügen muß. Stellt sich der Erfolg unserer bis dahin gerichteten Bemühungen als günstig heraus, so wird nun hierfür, auf dem höheren Stadium der Gesangsausbildung angelangt, die Mithilfe eines Lehrers der Sprache und Deklamation nöthig. Zunächst bloß für den Unterricht des Sängers herangezogen, würde seine Bedeutung und Wirksamkeit uns von selbst darauf hinweisen, seine Thätigkeit auch auf die Ausbildung von Jüngern der reinen Schauspielkunst auszudehnen. Diese sehr nahe liegende Erweiterung, welche von den wichtigsten Folgen sein müßte, hätten wir sogleich bei der Wahl des betreffenden Lehrers auf das Ernstlichste in das Auge zu fassen, und gelänge es, hierfür einen besonders befähigten und gebildeten Mann zu finden, so würde diesem die Direktion der wirklichen Theaterschule zu übergeben sein, welche meines Erachtens vervollständigt sein würde, wenn ihm ein Unterlehrer für die rein sprachlichen und deklamatorischen Studien, sowie ein, den höheren Anforderungen der plastischen und mimischen Ausbildung des Schülers entsprechender, wirklich gebildeter Balletmeister beigegeben würde. Der Mitgenuß des Unterrichtes der reinen Schauspielschule würde nun wiederum dem Zöglinge der Gesangsschule zu Gute kommen, dessen Fähigkeiten bis zum Erfassen der dramatischen Laufbahn entwickelt sind; so daß mit der Konstituirung der Theaterschule die zweite Phase des Ausbaues der ganzen Bildungsanstalt, deren erste die reine Gesangsschule einnahm, ihren Abschluß gefunden haben würde.

Im Bedürfnisse der reinen Gesangsschule, wenn sie bis über die elementare Stimmbildung hinaus sich bereits als erfolgreich erwiesen hat, liegt aber wiederum die Veranlassung zu einer dritten Ent-

wickelungsphase, nämlich die der musikalischen Theorie, im Betreff der nöthigen Aneignung der Kenntnisse der Harmonie und der Befähigung zum analytischen Verständnisse der vorzutragenden Kompositionen. Als einzig praktische, von der Schule selbst unmittelbar zu pflegende Grundlage für die hier gemeinte Erweiterung nach der Seite der reinen Musik hin habe ich zuvor umständlicher das Klavierspiel, mit der hiermit verbundenen Anweisung zum Verständnisse und zur Beurtheilung des höheren musikalischen Vortrages überhaupt, bezeichnet. Auf meine eingehende Darstellung dieses Zweiges der musikalischen Bildung mich beziehend, würde ich mit der Bestellung eines geeigneten Lehrerpersonals für den Klaviervortrag den letzten Bedürfnissen für das eigentliche praktische Lehrfach der erweiterten Musikschule als entsprochen ansehen, weil für die übrigen Instrumente (die eigentlichen Orchester-Instrumente) besondere Lehrer nicht zu bestellen sein würden, sondern die Verwendung der hierzu geeigneten, bereits vorhandenen Lehrkräfte nur nach systematischer Anordnung zu organisiren wäre.

Ich muß meine Gedanken hierüber deutlicher entwickeln.

Es hat keinen Sinn, neben einer offiziellen Musikschule einen sich selbst überlassenen Privatlehrerstand für den musikalischen Unterricht bestehend zu denken. Die Musikschule kann nur dann ihrer wiederholt bezeichneten Tendenz entsprechen, wenn sie durch ihren belebenden und bildenden Einfluß die ganze Geschmacksrichtung mindestens der Stadt, in welcher sie wirkt, beherrscht. Anstatt also neben einem zerstreuten Privatlehrerstand einen beschränkteren offiziellen Lehrerstand, abgeschlossen durch die Mauern ihrer Lokalität zu formen, soll sie sämmtliche Musiklehrer der Stadt zur Mitwirksamkeit für ihre Zwecke heranziehen, und so sich einfach zum dirigirenden Haupte der bisher zerstreuten Glieder machen, indem sie gewissermaßen nur den Musikunterricht organisirt und ihre höhere Tendenzen ihm einbildet. Die bestellten Hauptlehrer der einzelnen Zweige würden demnach eigentlich zu Direktoren der betreffenden Lehrabtheilungen ernannt sein, und für ihre Funktionen würden in der stets nach den Umständen

zu erneuernden Organisation und fortgesetzten Überwachung des in ihr Fach schlagenden Unterrichtes der, dem Institut sich anschließenden, Lehrer bestehen.

Die beabsichtigte Organisation der Lehrfächer ist am leichtesten durch die Beleuchtung des Verhältnisses klar zu machen, in welches die Musikschule zu den Musikern des königlichen Hof-Orchesters zu treten hätte, weil hier alles uns nöthige Lehrermaterial korporativ vereinigt vorhanden ist. Offenbar würde es thöricht sein, an besonders zu bestellende Lehrer für die einzelnen Orchesterinstrumente denken zu wollen, während bei der Besetzung der betreffenden Stellen im königlichen Hoforchester bereits auf die Acquisition der besten Meister der bezüglichen Instrumente Bedacht genommen ist. Den verschiedenen Meistern der vorzüglichen Hauptinstrumente des Orchesters würden somit von der Direktion des betreffenden Lehrfaches der Musikschule die Schüler, deren allgemeine musikalische Ausbildung sie übernommen hat, zum Unterrichte auf den betreffenden Instrumenten übergeben, und der Antheil der Direktion an diesem Unterrichte würde nur darin zu bestehen haben, daß sie den Erfolg desselben überwacht und, der ausgesprochenen höheren Tendenz der Schule gemäß, durch richtige ästhetische Geschmacksbildung für den klassischen Vortrag steigert. Dieses geschieht einerseits durch periodisch wiederkehrende Spezialprüfungen, mit Hinzuziehung des Lehrers, dessen Methode selbst hierbei, soll er das Vertrauen der Musikschule bewähren, einer nöthigen Kritik unterworfen sein muß; anderntheils durch gemeinsame Übung im Vortrage von Orchesterstücken, unter der unmittelbaren Anleitung des Dirigenten der Musikschule.

In gleicher Weise, wie die dem königlichen Hoforchester angehörenden Meister der einzelnen Orchesterinstrumente, würden die leicht zu ermittelnden vorzüglichen Privatlehrer München's im Gesang, im Klavierspiel, in der Kompositionslehre u. s. w. je nach Bedürfniß zur Mitwirkung im Unterrichte der Musikschule heranzuziehen sein. Das Mittel der Überwachung ihres Unterrichtes, sowie der Geltendmachung

des höheren Einflusses der Schule auf denselben, bliebe immer das gleiche wie für die Orchesterschule, nämlich: die periodisch, je nach Verhältniß häufiger, wiederkehrenden Prüfungen der Schüler mit Hinzuziehung der Lehrer, sowie die bis vor die Öffentlichkeit gelangenden gemeinschaftlichen Übungen.

Die letzte Phase der Erweiterung der Musikschule wäre daher ihre Ausbildung zu einem vollständigen Orchesterinstitute, mit dessen Begründung sämmtliche im Orte vorhandenen musikalischen Lehr- und Ausführungskräfte, mehr oder weniger unmittelbar, in den Leistungen der Schule umfaßt würden, so daß keine wesenhafte Kraft hiervon ausgeschlossen wäre. Das wirklich angestellte Personale der Schule dürfte, auf diese breite Grundlage der Vereinigung aller vorhandenen Lehrkräfte sich stützend, ziemlich vereinfacht werden. Bei vollkommen durchgeführter Organisation des zweckmäßig überwachten Privatunterrichtes bedürfte es fast nur der Direktoren der einzelnen Unterrichtszweige, und ich glaube, daß in Zukunft dem Gesangsdirektor, dem Direktor der Theaterschule, dem Dirigenten des Klavierspieles und endlich dem des Orchesters (welchen beiden die Kompositions- und höhere Vortragslehre mit obliegen würde) höchstens ein angestellter Unterlehrer als Substitut beizugeben nöthig sein würde, während aller eigentlicher direkter Unterricht den der Schule sich anschließenden Privatlehrern, gegen Vergütung der einzelnen Lektionen nach getroffenem Übereinkommen, zugewiesen wäre.

Fassen wir also Alles zusammen, worin die ostensible Hauptthätigkeit der Musikschule bestehen würde, so wäre dieß *die ungesetzte Prüfung des Unterrichtes, verbunden mit zweckmäßig geleiteter, gemeinschaftlicher Übung*. In unmittelbare Berührung mit dem Publikum träte dann die Schule durch Vorführung der Übungserfolge, als Konzert- und Theateraufführungen. Indem ich hier nur andeute, daß das selbstständige Bestehen des Orchesters und des Theaters, als Administrativkomplexe für sich, durchaus unberührt gedacht wird (denn auch die Mitwirkung

des gesammten Orchesters in den rein musikalischen Aufführungen der Schule würde als aus den Einnahmen derselben besonders zu honorirend angenommen), will ich nur die Bestimmung ausgedrückt sehen, daß der Einfluß der Schule sich lediglich auf den Geist der Leistungen beider Institute zu äußern haben soll, d. h. was durch das Orchester und das Theater bisher unorganisch, unzusammenhängend, unreif, unrichtig und deßhalb von unentschiedener, ja fehlerhafter Wirkung dem Publikum vorgeführt worden ist, soll nun, einzig richtig, schön und allgemein verständlich ausgeführt, der Öffentlichkeit geboten werden.

Und hiermit ist zunächst die wahrhaft konservative Tendenz ausgesprochen, die klassischen Werke der Vergangenheit durch Feststellung und Ausübung ihrer richtigen Vortragsweise in dem Sinne zu fördern und zu erhalten, daß hierdurch nicht nur der Sinn für richtigen und schönen Vortrag, als edler Kunstgeschmack, den Künstlern selbst zugeeignet, sondern auch der allgemeine Kunstsinn zu der höchsten, auf dieser Grundlage einzig dem deutschen Geiste bestimmten, Ausbildung und Fähigkeit gelangen würde. Auf dieser Höhe angelangt, würde unsere Musikschule erst die Basis gewonnen haben, von welcher aus sie, als wirkliches „Konservatorium" für Musik wirkend, auch anregend und ermöglichend auf die weitere Entwickelung der Kunst Einfluß üben könnte, und zwar einfach dadurch, daß sie, außer der Anregung des klassischen Beispieles, vorzüglich die zur Hervorbringung edler neuer Kunstwerke geeigneten Kunstmittel an die Hand gäbe. Worin diese Anregung und Hilfsleistung dann bestehen würden, dürfen wir leicht erkennen, wenn wir uns zuvor den Erfolg der bis dahin geleiteten Bemühungen vergegenwärtigen.

Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, anderen Nationen kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten. Die ausnehmenden Schwierigkeiten, mit denen die Entwickelung der deutschen Kunst zu ringen hat, und welche recht klar zu machen zum Theil mein Bestreben im Vorhergehenden war, beruhen fast hauptsächlich in jener Anlage, der wir, wenn sie glücklich ausgebildet wird, den Charakter der Universali-

tät beilegen müssen. Was unser Hinderniß für die Reife und Korrektheit unserer Leistungen ist, macht zugleich die große Bedeutung unserer Kunsttendenz aus. Daß wir Bach, Beethoven, Goethe und Schiller uns nur inkorrekt vorzuführen vermögen, zeigt bloß, wie hoch die Anlage des deutschen Geistes über die Beschränkung der Verhältnisse durch Zeit und Raum erhaben ist. Was die Ungunst dieser Verhältnisse uns heute und hier verwehrt, muß uns zu erreichen doch einst vorbehalten sein, da jene großen Meister gerade so und nicht anders die Bedingungen für ihr Verständniß aus tief innerlichem Grunde zu bilden sich genöthigt fühlten. Während der italienische und französische Künstler in Mitte seines Volkes im Triumph getragen wird, gleicht der edle deutsche Meister Friedrich dem Großen, als er bei Kollin allein zum Angriff einer Schanze vorrückte, und erst beim Umsehen gewahr wurde, daß seine Grenadiere weit zurückblieben. Diese Schlacht war verloren; aber noch im gleichen Jahre schlug sein kleines Heer die wunderbaren Schlachten von Roßbach und Leuthen, zum Staunen aller Welt.

Keine noch so erhabene Erscheinung steht gänzlich losgelöst vom Boden der menschlichen Umgebung da; in Etwas ist jeder Deutsche seinen großen Meistern verwandt, und dieses Etwas ist eben der Natur des Deutschen nach einer bedeutenden Entwickelung fähig, und deßhalb einer langsamen Entwickelung bedürftig. Der deutsche Sinn für wahre Poesie und Musik ist keine Fabel. Wenn ein deutsches Mädchen heute bei der Vorführung der entstellendsten Farce, die wohl je einem edlen deutschen Dichtergebilde als parodistisches Gewand umgeworfen ist, bei der Aufführung der Gounod'schen Pariser Boulevard-Oper „Faust", inT hränen ausbricht, so kommt dem gebildeteren Beobachter fast ein ähnlicher Jammer an, wie dem Goethe'schen Faust bei seinem Eintritte in den Kerker: er ist erstaunt, wie das Gefühl für das Ächte und Wahre so wunderlich irregeleitet und gemisbraucht werden kann, daß hier nicht ästhetischer Ekel sofort vor der Verzerrung und Lüge zurückschreckt. Dennoch fließen diese Thränen des deutschen Mädchens aus einem Quell der Empfindung, der nicht urverschieden von dem Borne sein

muß, aus welchem der große Dichter selbst die Begeisterung zu seinem Gretchen schöpfte. Nicht nur, daß aus unserer Mitte Beethoven und Goethe hervorgingen, sondern auch, daß ihre Werke, trotzdem wir sie noch nie ganz deutlich uns vorführen konnten, ahnungsvoll von uns begriffen und geliebt werden, zeugt für unsere bedeutenden Anlagen. Wenn ich im Pariser Conservatoire seinerzeit die räthselhafte neunte Symphonie Beethoven's auf das Publikum bis zur Extase wirken hörte, so geschah dieses in Folge einer so unglaublich vollendeten Technik der Ausführung, daß ich in Zweifel gerieth, ob es nicht eben nur diese äußerste Virtuosität der Leistung des Orchesters gewesen sei, welche diese Wirkung hervorbrachte. Gewiß ist es, daß im Gegensatze hierzu die bei uns zur Gewohnheit gewordene Anerkennung dieses jetzt sehr häufig aufgeführten wunderbaren Werkes mir, der ich die meist sehr undeutliche Aufführungsart derselben zu jener Pariser Leistung halten konnte, wiederum Zweifel darüber erweckte, ob das Verständniß des Publikums nicht nur ein rein vorgebliches wäre. Hier wie dort möchte der Zweifel, wenn er sich ganz auf die eine Seite werfen sollte, zu weit gehen. Immerhin müßte dem deutschen Publikum eine nähere Verwandtschaft mit dem Geiste des Meisters zugesprochen werden, selbst wenn es vorläufig nur der liebevollen Autorität in seiner Anerkennung sich fügte. Diese Autorität eingeführt zu haben, bleibt gewiß kein geringes Verdienst der ehrenwerthen Meister, denen wir diese Einführung verdanken. Daß die wahre Religion erst durch das erhabene Beispiel der Märtyrer und Heiligen selbst in das tiefste Innere der Menschenbrust, als unerschütterlicher und beseligender Glaube, eindringen kann, bedarf fast immer der Voraussetzung, daß dieser Glaube vom Volke zuvor schon auf Autorität hin angenommen sei. Wir zürnen dem Bischof von Paris nicht, welcher die heidnischen Schaaren der normännischen Eindringlinge durch Überwerfung von weißen Hemden haufenweise zu Christen umtaufte: durch dieses weiße Hemd war der Götzendiener aus seiner früheren Genossenschaft ausgeschieden, und nun dem Prediger erkennbar, der ihm das Heiligthum der neuen

Lehre auch in das Herz gießen konnte. Was für die Verbreitung des Glaubens an unsere großen Klassiker unter dem Publikum bei uns gewirkt worden ist, gehört zu den anerkennungswerthesten Verdiensten deutscher Meister, und nirgends bietet uns die Erfahrung eine auffallendere Veranlassung zur Würdigung solcher Verdienste, als hier in München, wo die Verbreitung jenes Glaubens der Thätigkeit eines Mannes zu verdanken ist, welcher, wenn er seinem Publikum zunächst auch nur jene weißen Hemden der ersten Heidenbekehrung umwarf, hiermit allerdings zu beginnen hatte, um den Boden einer wahren musikalischen Bildung vorzubereiten.

Unzweifelhaft ist hierdurch einzig auch dem Verständnisse der verbreiteten Werke die Bahn gebrochen worden. Die Frage nach dem Grade der Wahrheit dieses Verständnisses wird nun aber dann ernstlicher und entscheidungsvoller, wenn es sich darum handelt, den Erfolg desselben auf den Geist und den Styl der nachfolgenden schaffenden Musiker nachzuweisen. Hier ist nun ersichtlich, daß bisher der eigentliche ganze und wahre Beethoven noch ohne wirklichen und heilsamen Einfluß auf die Gestaltung des Musikstyles der neueren Zeit geblieben ist. Die seltsam weichliche, gestaltungslose, aus verschiedentlichen Stylarten oberflächlich gewobene Manier der Orchesterwerke der Nach-Beethoven'schen Schule, läßt vor allen Dingen gänzlich den Einfluß der staunenswerthen Plastik des Beethoven'schen Musikstyles vermissen. Das in den letzten Dezennien eingetretene häufigere Befassen mit den Werken der letzten Periode des Meisters, namentlich mit seinen letzten Quartetten, kann uns noch in keiner Weise als aus einem wachsenden Verständnisse derselben hervorgegangen erscheinen; hiervon überzeugt uns einerseits die eindruckslose Vortragsweise dieser Werke, wie andererseits der Mangel alles Einflusses derselben auf die Manier der neueren Komponisten. Da das Letztere zum großen Theile aus dem Ersteren erklärlich sein würde, so wäre hier wieder genügende Veranlassung, auf die großen Nachtheile des heutigen Musikwesens in Deutschland hinzuweisen. Gerade diese letzten,

im tiefsten Grunde genommen den allermeisten deutschen Musikern noch gänzlich problematisch geltenden Quartette Beethoven's, werden von einer Gesellschaft französischer Musiker in Paris seit länger in vollendeter Weise exekutirt: diesen Erfolg verdanken diese Künstler dem redlichen Fleiße, welchen sie Jahre lang ihrer Aufgabe einzig widmeten, und der, von sehr richtigem Gefühle geleitet, einzig auf den Gewinn des richtigen Vortrages für die gesangsmelodische Substanz dieser anscheinend so schwer verständlichen Werke gerichtet war. Sie hielten hierbei keine noch so unscheinbare Phrase, keinen Takt für erledigt, ehe es ihnen nicht gelungen war, diese melodische Substanz durch Auffindung der ihr entsprechenden Technik des Vortrages sich vollständig anzueignen, und der wirklich auffallende Erfolg hiervon ist nun, daß ein solches, für schwülstig und unverdaulich geltendes Musikstück, plötzlich in der Weise melodiös ansprechend und fließend erscheint, daß das naiveste Publikum gar nicht begreifen kann, warum diese Kompositionen für unverständlicher als andere gelten konnten. Dieß ist ein Triumph, den wir französischen Musikern nicht länger mehr gönnen sollten; denn bei uns müßte gerade das innige Verständniß dieser wunderbaren Werke einen wichtigeren und nachhaltigeren Einfluß ausüben, namentlich durch ihre Einwirkung auf die Gestaltung und Bildung eines der deutschen Musik einzig vorbehaltenen Styles auch in der Komposition. Das musikalische Ausdrucksvermögen ist eben durch jene, uns im Grunde noch unkenntlich gebliebenen letzten Werke des wunderbaren Meisters, nach einer Seite hin entwickelt worden, welcher die Musik der früheren Perioden sich oft absichtlich noch ferne halten mußte: ich will diese Richtung hier das zart und tief Leidenschaftliche nennen, durch dessen Ausdruck die Musik erst auf die gleiche Höhe mit der Dichtkunst und Malerei der großen Perioden der Vergangenheit erhoben worden ist. Während Dante, Shakespeare, Calderon und Goethe, gleich den großen Meistern der italienischen und niederländischen Malerei, mit dem hier bezeichneten Ausdrucke sich aller Gegenstände der Darstellung der Welt und der

Menschen bemächtigten, und erst hierdurch wirklich im Stande waren, Welt und Menschen wirklich darzustellen, galt in der Musik bisher noch ein Axiom, welches sie als Kunstgattung offenbar degradirte, und welches dem rein sinnlichen Gefallen, der reinen gefälligen Unterhaltung an der Musik entnommen war. Bis wohin diese beschränkte Ansicht der Musik, namentlich dem beängstigenden Eindrucke der unverstandenen letzten Werke Beethoven's gegenüber, noch jetzt sich verirrt, erkennen wir aus den platten Behauptungen moderner Ästhetiker in der Aufstellung ihrer Theorien vom Schönen in der Musik. Hiergegen gilt es, uns des ganzen, vollen Gehaltes der reichen Hinterlassenschaft unserer großen Meister wahrhaft erst zu bemächtigen, um darüber, welche Entwickelung der Musik vorbehalten ist, durch die volle Erkenntniß Dessen, bis wohin sie sich schon in Wahrheit entwickelt hat, uns das rechte Licht zu verschaffen.

Die hier angeregten Fragen, so weit sie auch rein theoretisch zu erörtern sind, bedürfen natürlich der sorgsamsten, bis in das Einzelnste gehenden Ergründung, um im Zusammenhange mit den praktischen Bestrebungen der Schule auch wissenschaftliche Geltung zu erlangen. Im höchsten Grade hindernd tritt uns hier der traurige Zustand der Kritik entgegen, deren musikalische Seite in unseren Zeitschriften auf eine nicht länger straflos zu lassende Weise gehandhabt wird. Gewiß habe ich nicht nöthig, den bereits übermäßig anwachsenden Umfang dieser Gedenkschrift auch durch eine nähere Beleuchtung des Unwesens der heutigen Zeitungskritik auszudehnen. Der unerhörte Leichtsinn, die unverzeihliche Gleichgiltigkeit, mit welcher selbst die gewissenhaftesten Redaktionen unserer Zeitungen die Rubrik „Musik und Theater" den unberufensten Schwätzern überlassen, sobald sie nur das Publikum einigermaßen zu belustigen verstehen, ist keinem ruhigen Beobachter ein Geheimniß. Da die Lehre des richtigen Geschmackes von der Schule ausgehen soll, müßte daher auch dafür gesorgt werden, daß die unterhaltende Belehrung hierüber ebenfalls in ihrem Sinne geleitet würde. Eine von der Musikschule zu

gründende, und durch die Hauptlehrer derselben zu verfassende Zeitschrift, als Organ der Münchner Musikschule, dürfte daher als sehr zweckentsprechend sofort in das Auge gefaßt werden. Die Nummern dieser Zeitschrift hätte zunächst das wirkliche Tagebuch der Schule zu füllen, indem sie Rechenschaft und Bericht von den Leistungen derselben gäbe; dann wäre die Besprechung der zur Feststellung der einzuhaltenden Unterrichtsmethoden angeregten Aufgaben und Probleme, in didaktischer Weise, zur Verständigung der Lehrer wie zur Bildung der Schüler auszuführen, und endlich die höheren Tendenzen der angestrebten Stylerweiterungen in kritischer und spekulativer Form zwischen den Künstlern selbst und dem Antheil nehmenden Publikum zu vermitteln.

So weit die unmittelbare Wirksamkeit der Schule: somit, bis zur wirklichen Antheilnahme an der Bildung des Styles der Musikwerke der Zukunft. Daß nun die eigentliche Schöpfung dieses Styles nur im Geiste der Produktion der gegenwärtig schaffenden Künstler beruhen kann, liegt am Tage; daß hier der individuellen Begabung des Berufenen Alles endgiltig zu gestalten einzig vorbehalten sein kann, bedarf keiner Bestätigung. In welcher Weise nun dem strebenden Künstler der Gegenwart durch unsere Schule die richtigen Mittel zur Aufführung seiner Arbeiten gegeben werden können, welchen Antheil die Schule an den praktischen Leistungen unserer jungen Tonsetzer nehmen soll, wird sich nach dem Gehalte und den Tendenzen dieser Leistungen selbst am besten bemessen lassen. Den Konzert- und Theateraufführungen der vom Einflusse der Schule geleiteten Institute hatten wir zunächst die konservative Tendenz der Bildung und Erhaltung des richtigen Vortrages der Meisterwerke der Vergangenheit zugetheilt. Neben dieser Tendenz müßte daher auch diejenige der richtigsten Aufführung und Darstellung der Arbeiten des strebenden und schaffenden Künstlers der Gegenwart aufrichtig gefördert werden können. Solche Arbeiten nun, die sich für die ihnen nöthige Vortragsweise unmittelbar an den Styl einer bereits gepflegten, und zum richtigen Ausdrucke gebrachten Richtung anschließen, und somit für ihre

Aufführung keiner besonderen Studien in diesem bedeutender gefaßten Sinne bedürfen, könnten sehr wohl den Aufführungen der älteren Werke, im geeigneten Anschlusse, vielleicht auch in besonderer Zusammenstellung mit dem ihm zunächst Verwandten, eingereiht werden. Über den Werth und die Zulassungsfähigkeit derselben würde eben die Schule selbst zu entscheiden haben. Während wir uns nun vorbehalten, schließlich zu zeigen, welche Aufführungsweise wir denjenigen Arbeiten als einzig entsprechend gesichert wünschen, welche in ihrer Art neu, und auf Erweiterung des bisher gepflegten Styles abzielend, zugleich das Problem der Erneuerung und Erweiterung der ihnen nöthigen Vortragsweise stellen, erwähnen wir für jetzt noch der Fälle, in welchen es sich um musikalische oder dramatische Arbeiten handelt, denen weder nach der einen noch der anderen Seite hin eine klar erkenntliche Stellung zuzuweisen wäre; also die Arbeiten der eigentlichen Routine oder Manier. Der offenbaren Unfertigkeit bei Arbeiten dieser Gattung würde natürlich nur belehrende Zurückweisung zu ertheilen sein; für Arbeiten jedoch, denen, wenn ihnen auch kein höherer Styl nachzuweisen ist, dennoch Eigenthümlichkeit der Erfindung, sowie drastische Eigenschaften des Ausdruckes, ja vielleicht schon Wirksamkeit durch den Gegenstand allein nicht abgesprochen werden kann, müßte, sobald wir sie aus höheren Gründen doch von der unmittelbaren Einreihung in die Werke des klassischen Styles auszuschließen hätten, immerhin ein Weg, vor das Publikum zu bringen, eröffnet bleiben. Wir meinen hier die aus den eigentlichen Tendenzen des Tages hervorgehenden, im Zusammenhange mit dem leicht erregbaren Gefallen der Menge an ungewählterer Unterhaltung, vielleicht einzig auf die Wirksamkeit beliebter Darstellungstalente berechneten, oft mit Frische und natürlichem Geschicke hervorgebrachten Arbeiten der eigentlichen Tageslitteratur, in denen sich oft großes Talent und entwickelungsfähige Originalität zeigen können, somit den eigentlichen Quell des unmittelbaren Volkslebens, wie es nun einmal, mit Fehlern und Vorzügen, nach eigenem Belieben sich gestaltet. Den Produktionen dieser Gattung

hätten wir nichts zu versperren, noch wäre aber auch ihre Förderung unserer Bemühung übergeben: sondern hierfür haben wir einfach nur gewähren zu lassen, indem der Zeitgeist schon immer dafür sorgt, daß Diejenigen, welche ihm schmeicheln, nicht unmittelbar verderben. Volkskonzerte und Volkstheater sind die Losung der Gegenwart. Ich bin der Meinung, daß dem leidenschaftlichen Eifer unserer städtischen Bevölkerungen für ihre Unterhaltung keinerlei Erschwerung in den Weg gelegt werden darf: je mehr wir sehen, daß das Volk sich auch für diese Bedürfnisse selbst zu helfen sucht, desto sorgsamer haben wir nur darauf bedacht zu sein, daß aus dem Kreise der höheren Kunsttendenzen ein wahrhaft geschmacksbildender Einfluß auch nach dieser Seite hin sich erstrecke, was wir, sobald wir nicht einfach verbieten wollen, nur durch das gute Vorbild, durch das belehrende Beispiel bewirken können. Je mehr wir daher auch in München dem sich gründenden großen Volkstheater Raum und Freiheit zur Übung seiner Kräfte zu belassen haben, desto angelegentlicher haben wir auf die Tüchtigkeit und Reinheit der Leistungen der Schule, und der ihrer Leitung zugewiesenen musikalischen und theatralischen Anstalten zu halten. Sobald es gelingen sollte, dem Volkstheater eine wirklich populäre, den Volksgeist rein und lauter darstellende Tendenz einzuprägen, würde unsere Schule sogar eifrig seine Leistungen zu beachten haben, vielleicht in der Hoffnung, für Form und Gehalt hier am Quelle der Unmittelbarkeit erfrischende Züge schöpfen zu können. Leider aber stehen einer so günstigen Erwartung von den Leistungen einer solchen Unterhaltungsanstalt noch manche, nur zu wohl begründete Befürchtungen entgegen; sie beruhen einestheils auf unserem Urtheil über den ganzen allgemeinen Zustand der theatralischen Kunst in Deutschland, über den wir uns schon anfänglich zu vernehmen lassen hatten; anderentheils auf dem ökonomisch-spekulativen Charakter einer solchen Anstalt, der ihr, als Aktienunternehmung, nothwendig den eigentlichen grundverderblichen Stempel aller scheinbar gemeinnützigen Unternehmungen unserer merkantilischen Zeit aufdrückt.

Indem wir daher diese Unternehmungen gänzlich ihrer Selbstbestimmung überlassen, und ihnen zugewiesen wissen wollen, was der Geltendmachung unserer höheren Tendenz nur hindernd beigegeben sein müßte, darf ich schließlich nun aber auf diejenige Institution nochmals hinweisen, von welcher ich mir allerdings nicht nur die Förderung der höchsten Interessen der Kunst selbst, sondern zugleich auch die Begründung und Pflege eines wahren nationalen Sinnes für diese höchsten Interessen versprechen zu können glaube.

Schon in der Einleitung meines Berichtes gedachte ich der einfachen Grundlage der hier gemeinten bedeutungsvollen original-deutschen National-Institution. Die Konstruktion dieser Grundlage ward mir durch das Bedürfniß vorgezeichnet, da ich, den herrschenden Übelständen des deutschen Theaters gegenüber, keine andere Möglichkeit guter und richtiger Aufführungen meiner neueren dramatischen Arbeiten ersah, als durch das Mittel von Musteraufführungen durch ein besonders kombinirtes, und eigens zum Zwecke der richtigen Darstellung dieser Werke angeleitetes Künstlerpersonal, sowie in einem lediglich dem Zwecke solcher Aufführungen dienenden, eigenen Theaterlokale, unter Vermeidung aller derjenigen Störungen, welche durch unmittelbare Berührung mit den in fortgesetzter Funktion begriffenen, stehenden Theateranstalten zu besorgen wären. Zu diesen Forderungen hat mich keineswegs eine selbstüberschätzende Meinung von der besonderen Vorzüglichkeit meiner Arbeiten, sondern einzig der Charakter ihres Styles, und die hieraus hervorgehenden Nöthigungen für eine Vortragsweise bestimmt, welche gegenwärtig noch nirgends bis zur Sicherheit eines wirklichen Styles gepflegt worden ist. Worin diese Anforderungen bestehen, und durch welche Mittel der Ausbildung ihnen seitens der ausübenden Künstler entsprochen werden könne, habe ich im Verlaufe dieser Abhandlung auf dem Wege der theoretischen Erörterung und der praktischen Vorschläge hierfür, umständlicher bezeichnet. Daß die Erfüllung dieser Forderungen der musikalischen und dramatischen Kunst für alle Zeiten von großer Ersprießlichkeit sein muß, leuchtet

ein: den hierauf zu verwendenden Eifer stets wach zu erhalten und neu zu befeuern, kann nur den stets neu anregenden Aufgaben, wie sie aus neuen Werken der schaffenden Meister der Nation hervorgehen, vorbehalten sein. Dadurch, daß immer die Kunstmittel zu ihrer Aufführung in wohlgeübter Bereitschaft gehalten werden, kann andererseits die Stellung neu fördernder Aufgaben jenen Meistern wiederum erleichtert und ermöglicht werden; und nur in dieser Wechselwirkung der Meister und der Schule kann daher die Blüthe und das Heil beider gesichert bleiben.

Zur Pflege ihres eigenen Gedeihens soll daher die Schule in Zukunft unausgesetzt die Preisaufgabe stellen, ihr solche Werke zu liefern, welche nach irgend einer bedeutenden, der gepflegten klassischen Kunst verwandten Seite hin, wiederum neue Aufgaben für die Aufführung und Darstellung enthalten: jedem wirklich originellen Werke von edler Kunsttendenz, möge es seinen Ausgangspunkt in welcher Schule und in welchem Style es sei, nehmen, wird diese geforderte Eigenschaft innewohnen; und ihm wäre daher der Preis zuzuerkennen, durch eine besondere Musteraufführung der bezeichneten Art der Nation vorgeführt und empfohlen zu werden. Die zur Ermöglichung solcher Aufführungen dienenden Veranstaltungen würden endlich eine, gewissermaßen lokal-monumentale Grundlage erhalten durch die Erbauung eines eigens für sie bestimmten Mustertheaters, dessen innere Einrichtung, im Betreff einer zweckmäßigeren Konstruktion für die edleren Bedürfnisse eines solchen Kunstraumes, schon jetzt auf Befehl Euerer Majestät der Erfindung eines besonders hierzu berufenen berühmten Architekten aufgegeben ist. Den Abschluß dieser bedeutungsvollen Institution von festlichen Musteraufführungen edler deutscher Originalwerke würde daher, wenn alle hierauf zielenden Einrichtungen sich wohl bewährt hätten, die Einweihung eines edlen Festtheaters bilden, welches nach jeder Seite hin als mustergiltig für seinen Zweck der ganzen gebildeten Welt als ein Monument des deutschen Kunstgeistes errichtet stehen soll. In diesem Theater würden mit

alljährlicher Wiederkehr zu einer bestimmten Zeit der deutschen-Nation die besten und edelsten Werke ihrer Meister in mustergiltiger Weise vorgeführt werden, welche von da an, wo ihre Aufführungsweise genügend begründet, zur häufigeren Wiederholung nach diesem Muster nun den übrigen Theaterinstituten Deutschlands, und namentlich auch dem stehenden Hof- und Nationaltheater in München, übergeben werden können. Und mit der Einweihung dieses Theaters glaube ich daher für die Darstellung, welcher diese Blätter gewidmet sind, den letzten krönenden Abschluß gefunden zu haben, sowie er schon jetzt vor dem begeisterten Blicke des erhabenen Beschützers der Kunst, dem Plane nach, vorgezeichnet steht.

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König!

Es ist mir durch meine Anlage und meinen Bildungsgang bestimmt worden, den auffallenden Abstand der öffentlichen Leistungen im Gebiete des mir vertraut gewordenen Kunstzweiges, und den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unserer großen Meister herausgestellt haben, mit der Deutlichkeit mir zum Bewußtsein zu bringen, daß hieraus für mich ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der hierfür nöthigen Reformen entstanden, unter welchen ich bisher, mehr als die Welt einsehen kann, zu leiden hatte. Diesen wirklichen Leiden gab ich zu einer Zeit, wo ich auf das Tiefste davon erregt war, einen allgemeinen Ausdruck durch eine Reihe von Kunstschriften, deren Unbeachtung, oder Misverständniß und absichtliche Entstellung mir neue Widerwärtigkeiten und Verfolgungen zuzogen. Außerdem habe ich an den Orten, an denen ich wirkte oder auch nur längere Zeit mich aufhielt, wiederholt mich bemüht, mit besonderer Beachtung der lokalen Gegebenheiten auf den Weg der Reform hinzuweisen, und zwar mit genauem Eingehen auf diese lokalen Gegebenheiten, indem ich mit bestimmten praktischen Angaben nachwies, wie aus ihnen das nöthige

Gute für das Gedeihen der Kunstpflege zu entwickeln sei. In diesem Sinne arbeitete ich in Dresden den Entwurf zu einer Reorganisation der Theater im Königreiche Sachsen*) aus; für Zürich, wo ich längere Zeit ein Asyl fand, ersann ich, um nachzuweisen, wie auch die bescheidensten Mittel bei rechter Verwendung auf edle Zwecke bedeutende Erfolge erzielen könnten, den Vorschlag zu einer Organisation derselben, welche ich dort unter dem Titel: „Ein Theater in Zürich"**) veröffentlichte. Auf Veranlassung einer einst in Weimar beabsichtigten „Goethestiftung"***) bemächtigte ich mich dieses Gegenstandes, um an ihm ebenfalls das den Deutschen Noththuende in organisatorischen Vorschlägen nachzuweisen. Noch vor Kurzem diente mir der Fall der Erbauung eines neuen prachtvollen Operntheaters in Wien zur Anregung der Mittheilung von praktischen Vorschlägen†) zur Hebung des betreffenden Institutes aus dessen aller Welt ersichtlichem Verfalle. Alle diese Bemühungen sind spurlos unbeachtet geblieben. Die Herausgabe meiner dramatischen Dichtung „der Ring des Nibelungen" eröffnete ich mit dem bereits in diesem Berichte angezogenen Vorworte ††), in welchem ich, von den Erfordernissen für die Aufführung meines Werkes ausgehend, den Plan vorzeichnete, durch dessen Ausführung allerdings die einzig gründliche Lösung der mich beschäftigenden Probleme vorbereitet werden sollte. Ich wandte mich hierfür an irgend einen mir unbekannten deutschen „Fürsten", und schloß, innerlich verzweifelnd, mit der Frage: „Wird sich dieser Fürst finden?" —

Schöner als ich es ahnen und hoffen konnte, ist meine bange Frage beantwortet. Es scheint, das Schicksal hat keinem meiner beschränkteren Pläne Beachtung und Erfolg schenken lassen wollen, um der Ausführung meines gründlichsten und weit reichendsten die

*) Ges. Schriften und Dichtungen Band II.
**) Ebendaselbst Band V.
***) Ebendaselbst Band V.
†) Vergl. Band VII.
††) Vergl. Band VI.

wahrhaft berufene Macht zuzuführen. So darf ich denn heute diese letzte umfassende Arbeit, wie sie nur durch den Willen meines erhabenen Gönners hervorgerufen wurde, mit dem wunderbar tröstenden Vertrauen in die Hand Euerer Majestät übergeben, daß, so weit irgend die Kraft und Fähigkeit der uns einzig freistehenden Gegenwart reichen, meine Vorschläge Beachtung und Ausführung finden werden.

Dem Urtheile der Männer, welche Euere Majestät zur Prüfung dieser Vorschläge, sowie zur allmählichen Durchführung des für zweckmäßig Erfundenen berufen werden, kann ich mit gutem Gewissen die Erwägung Dessen anheimstellen, ob die Erreichung des gezeigten Zieles nicht ebenso der Kunst zum Heile, als Bayern und seinem edlen Könige zum Ruhme gereichen würde.

Ich meinestheils weiß mich sicher, seitdem mein Stern den ersehnten „Fürsten" mich finden ließ, all' mein Streben und Wirken in dem einen Begriffe enthalten zu sehen, diesem Fürsten zu dienen, und verharre in ehrfurchtsvollster Ergebenheit

Euerer Majestät

München den 31. März 1865.

allerunterthänigster
Richard Wagner.

Meine Erinnerungen

an

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

(† 1865.)

Von dem jungen Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld vernahm ich zuerst durch meinen alten Freund Tichatschek, welcher mich im Sommer 1856 in Zürich besuchte, und für die Zukunft mich auf diesen hochbegabten Kunstjünger hinwies. Dieser hatte damals am Karlsruher Hoftheater seine theatralische Laufbahn angetreten; durch den Direktor dieses Theaters, welcher mich im Sommer des darauf folgenden Jahres ebenfalls besuchte, wurde ich von Schnorr's besonderer Vorliebe für meine Musik und die von mir dem dramatischen Sänger gebotenen Aufgaben unterrichtet. Wir kamen bei dieser Gelegenheit überein, ich möchte meinen „Tristan", mit dessen Konzeption ich mich damals trug, für eine erste Aufführung in Karlsruhe bestimmen, wobei zu hoffen wäre, daß der mir sehr geneigte Großherzog von Baden die Schwierigkeiten zu besiegen wissen werde, welche damals noch meiner unbehelligten Rückkehr auf deutsches Bundesgebiet entgegenstanden. Von dem jungen Schnorr erhielt ich etwas später selbst einen schönen Brief mit fast leidenschaftlicher Versicherung seiner Ergebenheit für mich.

Aus Gründen, die manches Unklare an sich behielten, ward die Verwirklichung des damals verabredeten Planes der Aufführung des im Sommer 1859 von mir vollendeten „Tristan" in Karlsruhe

schließlich für unmöglich erklärt. Über Schnorr selbst war mir hierbei berichtet worden, trotz seiner großen Hingebung für mich, dünke ihn namentlich die Bewältigung der mit dem letzten Akte dem Sänger der Hauptrolle gestellten Aufgabe unausführbar. Außerdem ward mir sein Gesundheitszustand als bedenklich geschildert: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Namentlich die durch dieses Letztere mir erweckte Vorstellung wirkte sehr unheimlich auf mich. Als ich im Sommer 1861 zuerst Karlsruhe besuchte, und durch den stets freundlich mir gewogen gebliebenen Großherzog die Ausführung des früher beschlossenen Vorhabens von Neuem in Anregung gebracht wurde, blieb ich gegen das Anerbieten der Direktion, für die Partie des Tristan mit Schnorr, welcher jetzt am Dresdener Hoftheater angestellt war, in Unterhandlung zu treten, fast widerwillig gestimmt; ich erklärte, diesen Sänger gar nicht gern persönlich kennen lernen zu wollen, da ich fürchtete, das durch sein Leiden hervorgerufene Groteske seiner Gestalt möchte mich bis zur Unempfindlichkeit gegen seine wirkliche künstlerische Begabung einnehmen.

Nachdem die hierauf projektirte Wiener Aufführung meines neuen Werkes ebenfalls nicht ermöglicht worden war, verweilte ich im Sommer 1862 in Biebrich am Rheine, und besuchte von dort aus eine Vorstellung des „Lohengrin" in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat; hierzu kam ich heimlich an und hatte mir vorgenommen, mich vor Niemand sehen zu lassen, um namentlich Schnorr meine Anwesenheit zu verbergen, weil ich besorgte, in meinen Befürchtungen von dem abschreckenden Eindrucke seiner vermutheten Misgestalt der Art bestärkt zu werden, daß ich, meiner Verzichtleistung auf ihn getreu bleibend, ihm auch persönlich mich unbekannt zu erhalten wünschen würde. Diese meine scheue Stimmung änderte sich nun schnell. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das Erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gott-

gesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigenthümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im „Lohengrin". Alsbald erkannte ich im Verlaufe seines Vortrages noch mancherlei Ungereiftes seiner Auffassung und Wiedergebung, aber auch dieses bot mir den Reiz der unentstellten jugendlichen Reinheit, der keuschen Anlage zur blühendsten künstlerischen Entwickelung. Die Wärme und zarte Begeisterung, welche aus dem wunderbar liebevollen Auge des ganz jugendlichen Mannes sich ergoß, bezeugten mir sofort auch das dämonische Feuer, zu welchem sie zu entflammen waren; er ward mir schnell zu einem Wesen, für das ich seiner ungemessenen Begabung wegen in ein tragisches Bangen gerieth. Bereits nach dem ersten Akte ertheilte ich einem hierzu aufgesuchten Freunde den Auftrag, Schnorr um eine Zusammenkunft mit mir nach der Vorstellung zu bitten. Dieß ward ausgeführt: der junge Recke trat unermüdet am späten Abend zu mir in das Gasthofszimmer, und der Bund war geschlossen; wir hatten nur zu scherzen, wenig uns zu sagen. Nur ein allernächstens auszuführendes längeres Zusammentreffen in Biebrich ward verabredet.

Dort am Rheine kamen wir bald für zwei glückliche Wochen zusammen, um von Bülow, welcher mich zur gleichen Zeit besuchte, auf dem Klavier begleitet, meine Nibelungen-Arbeiten und namentlich den „Tristan" nach Herzensluft durchzunehmen. Hier war denn Alles gesagt und gethan, was uns zum innigsten Einverständnisse über jedes uns nahe liegende künstlerische Interesse führen konnte. Im Betreff seiner Bedenken gegen die Ausführbarkeit des dritten Aktes von „Tristan" gestand er mir nun, daß diese Bedenken sich weniger auf eine etwa gefürchtete Erschöpfung des Stimmorganes und seiner

Kraft bezögen, sondern vielmehr auf das von ihm nicht zu bewältigende Verständniß einer einzigen, ihm dennoch aber allerwichtigst dünkenden Phrase, nämlich der des Liebesfluches, besonders des musikalischen Ausdruckes von den Worten an: „aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden". Ich zeigte ihm, wie ich das gemeint habe, und welchen allerdings ungeheuren Ausdruck ich dieser Phrase gegeben haben wollte. Schnell verstand er mich, erkannte, daß er sich im musikalischen Zeitmaaße, welches er sich zu schnell vorgestellt, geirrt habe, und sah nun ein, daß die hieraus erfolgte Überhetzung Schuld an dem Mislingen des rechten Ausdruckes, somit auch an dem Nichtverständnisse dieser Stelle gewesen sei. Ich gab zu bedenken, daß ich hier bei dem gedehnteren Zeitmaaße allerdings eine durchaus ungewöhnliche, ja vielleicht ungeheuere Anstrengung fordere; diese Zumuthung erklärte er durchaus für geringfügig und bewies mir nun sofort, wie er gerade mit dieser Dehnung die Stelle vollkommen befriedigend vorzutragen im Stande sei. — Dieser eine Zug ist für mich ebenso unvergeßlich als lehrreich geblieben; die höchste physische Anstrengung verschwand als Bemühung vor dem Bewußtsein des Sängers vom richtigen Ausdrucke der Phrase; das geistige Verständniß gab sofort die Kraft zur Bewältigung der materiellen Schwierigkeit. Und an diesem zarten Skrupel hatte das künstlerische Gewissen des jungen Mannes jahrelang gelitten; die ihm zweifelhaft dünkende Wiedergebung einer einzigen Stelle hatte ihn gegen die Möglichkeit der Lösung der ganzen Aufgabe durch sein Talent befangen gemacht; diese Stelle zu streichen, womit so schnell unsere renommirtesten Opernheroen sich zu helfen wissen, hätte ihm natürlich nicht beikommen können, denn er erkannte ja gerade diese Stelle als die Spitze der Pyramide, bis zu welcher die tragische Tendenz dieses Tristan sich aufthürmte. — Wer ermißt, von welchen Hoffnungen ich mich belebt fühlen durfte, da dieser wunderbare Sänger in mein Leben getreten war! — — Wir schieden, und sollten erst nach Jahren durch neue, seltsame Schicksale zur endlichen Lösung unserer Aufgabe wieder zusammengeführt werden.

Von nun an fielen meine Bemühungen um eine Aufführung des „Tristan" mit denen um Schnorr's Mitwirkung dabei zusammen; sie glückten erst, als ein seitdem mir erstandener erhabener Freund meiner Kunst das Münchener Hoftheater hierzu mir anwies. Bereits Anfangs März des Jahres 1865 traf Schnorr, um der nöthigen Besprechung unseres alsbald in Angriff zu nehmenden Vorhabens willen, zu einem kürzeren Besuche in München ein; seine Gegenwart veranlaßte eine, im Übrigen nicht weiter vorbereitete, Aufführung des „Tannhäuser", in welcher er mit einer Theaterprobe die Hauptrolle übernahm. Ich konnte mich nur der mündlichen Besprechung bedienen, um über die von ihm erwartete Darstellung dieser allerschwierigsten meiner dramatischen Sängeraufgaben mich mit ihm zu verständigen. Im Allgemeinen theilte ich meine betrübende Erfahrung davon mit, wie unbefriedigend der bisherige Theatererfolg meines „Tannhäuser" aus dem Grunde der stets noch ungelöst, ja unbegriffen gebliebenen Aufgabe der Hauptpartie für mich ausgefallen sei. Als Grundzug derselben bezeichnete ich ihm *höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung*, ohne jede eigentliche gemüthliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel. Ich verwies ihn zur Feststellung dieses Typus seiner Darstellung auf die Bedeutung der ersten Scene mit Venus; sei die beabsichtigte erschütternde Wirkung dieser Scene verfehlt, so sei auch das Misglücken der ganzen Darstellung begründet, welche dann kein Stimmjubel im ersten Finale, kein Aufbäumen und Losbrechen beim Bannfluche im dritten Akte mehr zur richtigen Wirkung zu bringen vermöge. Meine neue Ausführung dieser Venus-Scene, welche mir durch eben diese erkannte und in dem ersten Entwurfe noch nicht deutlich genug ausgedrückte Wichtigkeit derselben später eingegeben worden, war in München damals noch nicht einstudirt; Schnorr mußte sich noch mit der älteren Fassung behelfen: desto mehr sollte es ihm angelegen sein, durch die Energie seiner Darstellung den hier, mehr noch eben nur dem Sänger allein überlassenen, Ausdruck des qualenvollen Seelenkampfes zu geben,

und er werde dieß meinem Rathe nach ermöglichen, wenn er alles Vorangehende nur als eine gewaltige Steigerung auf den entscheidenden Ausruf: „Mein Heil ruht in Maria!" hin, auffasse. Ich sagte ihm, dieses „Maria!" müsse mit solcher Gewalt eintreten, daß aus ihm das sofort geschehende Wunder der Entzauberung des Venusberges und der Entzückung in das heimische Thal, als die nothwendige Erfüllung einer unabweislichen Forderung des auf äußerste Entscheidung hingedrängten Gefühles, schnell sich verständlich mache. Mit diesem Ausrufe habe er die Stellung des in erhabenster Extase Entrückten angenommen, und in ihr solle er nun, mit begeistert dem Himmel zugewandtem Blicke, regungslos verbleiben, ja sogar bis zur Anrede durch die später auftretenden Ritter nicht die Stelle wechseln. Wie er diese, noch von einem sehr renommirten Sänger einige Jahre vorher als unausführbar mir zurückgewiesene Aufgabe zu lösen habe, würde ich während dieser Scene selbst auf der Bühne, wo ich mich neben ihm aufstellen werde, in der Theaterprobe unmittelbar angeben. Hier stellte ich mich nun dicht zu ihm und flüsterte ihm, Takt für Takt der Musik und den umgebenden Vorgängen der Scene vom Liede des Hirten bis zum Vorüberzug der Pilger folgend, den inneren Vorgang in den Empfindungen des Entzückten zu, von der erhabensten vollständigen Besinnungslosigkeit bis zur allmählich erwachenden Besinnung auf die gegenwärtige Umgebung, namentlich durch die Belebung des Gehöres, während er, wie um das Wunder nicht zu zerstören, dem vom Innewerden des Himmelsäthers entzauberten Blicke der Augen die altheimische Erdenwelt wieder zu erkennen noch verwehrt; unverwandt den Blick nur nach oben gerichtet, hat nur das physiognomische Spiel des Gesichtsausdruckes, endlich die mild nachlassende Spannung der erhabenen Leibeshaltung die eingetretene Rührung der Wiedergeburt zu verrathen, bis jeder Krampf vor der göttlichen Überwältigung weicht, und er mit dem endlich hervordringenden Ausrufe: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!" demüthig zusammenbricht. Mit dem Antheil, den er dann selbst leise

am Gesange der Pilger nimmt, senkt sich der Blick, das Haupt, die ganze Haltung des Knieenden immer tiefer, bis er, von Thränen erstickt, in neuer, rettender Ohnmacht, bewußtlos, mit dem Gesicht am Boden, ausgestreckt liegt. — In gleichem Sinne ihm leise mich mittheilend, blieb ich die ganze Probe über Schnorr zur Seite. Meinen geflüsterten sehr kurzen Angaben und Andeutungen antwortete seinerseits ein ebenso leiser, flüchtiger Blick von einer begeisterten Innigkeit, welche, mich des wundervollsten Einverständnisses versichernd, selbst wiederum mir neue Eingebungen über mein eigenes Werk erweckte, so daß ich an einem allerdings unerhörten Beispiele inne ward, von welcher befruchtenden Wechselwirkung ein liebevoller unmittelbarer Verkehr verschiedenartig begabter Künstler werden könne, wenn ihre Begabungen sich vollkommen ergänzen.

Nach dieser Probe sprachen wir kein Wort mehr über den „Tannhäuser". Auch nach der am anderen Abende stattgefundenen Aufführung fiel kaum noch ein Wort darüber, besonders kein Wort des Lobes und der Anerkennung meinerseits; ich hatte an diesem Abende durch die ganz unbeschreiblich wundervolle Darstellung meines Freundes hindurch einen Blick in mein eigenes Schaffen geworfen, wie er wohl selten, vielleicht nie noch einem Künstler ermöglicht worden. Hier tritt dann eine heilige Ergriffenheit ein, gegen die man sich in ehrfurchtsvollem Schweigen zu verhalten hat.

Mit dieser einen, nie wiederholten Darstellung des „Tannhäuser" hatte Schnorr meine innigste künstlerische Absicht durchaus verwirklicht, das Dämonische in Wonne und Schmerz verlor sich keinen Augenblick; die, so oft vergebens von mir begehrte, entscheidend wichtige Stelle des zweiten Finale's: „Zum Heil den Sündigen zu führen, u. s. w.", welche von jedem Sänger ihrer großen Schwierigkeit, von jedem Kapellmeister des gewohnten „Streichens" wegen hartnäckig ausgelassen wird, trug zum ersten und einzigsten Male Schnorr mit dem erschütternden und dadurch heftig rührenden Ausdrucke vor, welcher plötzlich den Helden aus einem Gegenstande des Abscheues zum In-

begriffe des Mitleidswerthen macht. Durch das leidenschaftliche Rasen der Zerknirschung während des heftig bewegten Schlußsatzes des zweiten Aktes, und durch seinen dem entsprechenden Abschied von Elisabeth, war sein Erscheinen als Wahnsinniger im dritten Akte richtig vorbereitet; aus dem Erstarrten löste sich desto ergreifender die Rührung los, bis der erneute Ausbruch des Wahnsinnes fast mit derselben dämonisch zwingenden Gewalt die zauberhafte Wiedererscheinung der Venus hervorrief, wie im ersten Akte der Anruf der Maria die christlich heimathliche Tageswelt durch ein Wunder zurückgerufen hatte. Schnorr war in diesem letzten Verzweiflungsrasen wahrhaft entsetzlich, und ich glaube nicht, daß Kean und Ludwig Devrient im Lear zu größerer Gewalt sich gesteigert haben können.

Der Eindruck hiervon auf das Publikum ward für mich sehr belehrend. Vieles, wie die fast stumme Scene nach der Entzauberung aus dem Venusberge, wirkte im richtigen Sinne ergreifend und veranlaßte stürmische Ausbrüche der ungetheilten allgemeinen Empfindung. Im Ganzen nahm ich jedoch mehr nur Erstaunen und Verwunderung wahr; namentlich das ganz Neue, wie die besprochene, sonst immer ausgelassene Stelle im zweiten Finale, wirkte durch Irrewerden an dem Gewohnten fast bis zur Befremdung. Von einem sonst geistig nicht unbegabten Freunde hatte ich mich geradesweges darüber belehren zu lassen, daß ich eigentlich kein Recht dazu hätte, den Tannhäuser auf meine Weise dargestellt haben zu wollen, da das Publikum, wie meine Freunde, welche dieses Werk überall günstig aufgenommen, offenbar dadurch ausgesprochen hätten, daß die bisherige, wenn auch mir nicht genügende, gemüthlichere, mattere Auffassung im Grunde genommen die richtigere sei. Der Einwurf der Albernheit solcher Behauptungen ward mit freundlich nachsichtsvollem Achselzucken dahingenommen, um dabei verbleiben zu können. — Auch gegen diese ganz allgemeine Verweichlichung, ja Verlüderlichung nicht nur des öffentlichen Geschmackes, sondern selbst der Gesinnung unserer oft nahe tretenden Umgebung, hatten wir gemeinschaftlich nun auszudauern; es

geschah im schlichten Einverständnisse über das Richtige und Wahre, schweigsam schaffend und wirkend, ohne alle Demonstration, als die der künstlerischen That.

Und diese bereitete sich nun, mit der Wiederkehr des innig mir verbundenen Künstlers, im Beginne des folgenden April, durch die Aufnahme der gemeinsamen Proben zur Aufführung des „Tristan" vor. Nie hat sich der stümperhafteste Sänger oder Musiker so viele bis in das Einzelnste gehende Belehrungen von mir ertheilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinanragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich, etwa in der Meinung ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständniß meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehung, welche ihm entgangen und nicht auf das Zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurtheilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts Ähnliches von künstlerisch freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben.

Nur über den dritten Akt des „Tristan" habe ich Schnorr nie etwas gesagt, außer meiner früheren Erklärung der einen, ihm unverständlichen Stelle. Nachdem ich während der Proben des ersten und zweiten Aktes stets, wie mit dem Ohre, so mit dem Auge, auf das Gespannteste an meinen Darstellern gehaftet hatte, wendete ich, mit dem Beginne des dritten Aktes, vom Anblicke des auf seinem

Schmerzenslager hingestreckten todeswunden Helden mich unwillkürlich gänzlich ab, um auf meinem Stuhle mit halbgeschlossenen Augen bewegungslos mich in mich zu versenken. In der ersten Theaterprobe schien Schnorr die ungewohnte Andauer meiner scheinbaren vollständigen Theilnahmlosigkeit, da ich mich im Verlaufe der ganzen ungeheueren Scene selbst bei den heftigsten Accenten des Sängers nie nach ihm wendete, ja nur überhaupt mich regte, innerlich befangen gemacht zu haben, denn als ich endlich nach dem Liebesfluche taumelnd mich erhob, um, in erschütternder Umarmung zu dem auf seinem Lager ausgestreckt Verharrenden hinabgebeugt, dem wunderbaren Freunde leise zu sagen, daß ich kein Urtheil über mein nun durch ihn erfülltes Ideal aussprechen könne, da blitzte sein dunkles Auge wie der Stern der Liebe auf; ein kaum hörbares Schluchzen, — und nie sprachen wir über diesen dritten Akt mehr ein ernstes Wort. Nur erlaubte ich mir, zur Andeutung meiner Empfindungen hierüber, etwa Scherze wie diesen: so etwas, wie dieser dritte Akt, sei leicht geschrieben, aber es von Schnorr hören zu müssen, das sei schwer, weßhalb ich denn auch gar nicht erst noch hinsehen könnte. —

In Wahrheit bleibt auch jetzt, wo ich diese Erinnerungen nach drei Jahren aufzeichne, es mir noch unmöglich, über diese Leistung Schnorr's als Tristan, wie sie im dritten Akte meines Drama's ihren Höhepunkt erreichte, mich auszusprechen, vielleicht schon aus dem Grunde, weil sie sich jeder Vergleichung entzieht. In völliger Rathlosigkeit darüber, wie ich nur einen annähernden Begriff davon geben sollte, glaube ich dieses so furchtbar flüchtige Wunderwerk der musikalisch-mimischen Darstellungskunst für das spätere Gedenken einzig dadurch festhalten zu können, daß ich den mir und meinem Werke wahrhaft gewogenen Freunden für alle Zukunft anempfehle, vor Allem die Partitur dieses dritten Aktes zur Hand zu nehmen. Sie würden zunächst nur das Orchester genauer zu untersuchen haben, dort, vom Beginn des Aktes bis zu Tristan's Tode, die rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden,

abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive verfolgen; dann hätten sie dessen inne zu werden, daß diese Motive, welche um ihres bedeutenden Ausdruckes willen der ausführlichsten Harmonisation, wie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung bedurften, ein zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselndes Gefühlsleben ausdrücken, wie es bisher in keinem rein symphonischen Satze mit gleicher Kombinationsfülle entworfen werden konnte, und somit hier wiederum nur durch Instrumentalkombinationen zu versinnlichen war, wie sie mit gleichem Reichthum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genöthigt sehen durften. Nun sage man sich, daß dieses ganze ungeheuere Orchester zu der monologischen Ergießung des dort auf einem Lager ausgestreckten Sängers sich, im Sinne der eigentlichen Oper betrachtet, doch nur wie die Begleitung zu einem sogenannten Sologesange verhalte, und schließe demnach auf die Bedeutung der Leistung Schnorr's, wenn ich jeden wahrhaften Zuhörer jener Münchener Aufführungen zum Zeugen dafür anrufen darf, daß vom ersten bis zum letzten Takte alle Aufmerksamkeit und aller Antheil einzig auf den Darsteller, den Sänger gerichtet war, an ihn gefesselt blieb und nie einen Augenblick auch nur gegen ein Textwort Zerstreutheit oder Abwendung eintrat, vielmehr das Orchester gegen den Sänger völlig verschwand, oder — richtiger gesagt — in seinem Vortrage selbst mit enthalten zu sein schien. Gewiß ist aber nun Alles zur Bezeichnung der unvergleichlichen Größe der künstlerischen Leistung meines Freundes Demjenigen, welcher die Partitur dieses Aktes genau studirt hat, gesagt, wenn ich berichte, daß bereits nach der Generalprobe von unbefangenen Zuhörern gerade diesem Akte die populärste Wirkung zugesprochen, und der allgemeinste Erfolg davon vorausgesagt wurde. —

In mir selbst steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir vom „Tristan" erlebten, beiwohnte, ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheuere That meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese

That als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unser Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen, und ich fühlte mich in der vierten Aufführung nach dem Liebesfluche Tristan's zu der bestimmten Erklärung an meine Umgebung gedrängt, diese solle die letzte Aufführung des „Tristan" sein; ich würde keine weitere mehr zugeben.

Wohl dürfte es schwer sein, den Sinn meiner Empfindung hierbei klar verständlich auszudrücken. Die Besorgniß der Aufopferung der physischen Kräfte meines Freundes lag nicht darin, denn diese war durch die Erfahrung vollkommen zum Schweigen gebracht. Sehr richtig und treffend äußerte sich in diesem Betracht der erfahrene Sänger Anton Mitterwurzer, welcher als Schnorr's Kollege am Dresdener Theater, sowie, als Kurwenal, sein Genosse bei der Tristan-Aufführung in München, den tiefsten und verständnißvollsten Antheil an den Leistungen, wie an dem Schicksale unseres Freundes nahm; als seine Dresdener Kunstgenossen laut darüber schrieen, Schnorr habe sich mit dem „Tristan" ruinirt, hielt er ihnen sehr einsichtsvoll entgegen, daß, wer so wie Schnorr im vollständigsten Sinne Meister seiner Aufgabe gewesen sei, nie seine physischen Kräfte übernehmen könnte, indem auch die Verwendung dieser in die geistige Bewältigung der ganzen Aufgabe siegreich mit eingeschlossen sei. In Wahrheit wurde nie während, noch nach den Vorstellungen die mindeste Schwächung seines Organes, noch sonst eine körperliche Erschöpfung an ihm wahrgenommen; im Gegentheil, hatte ihn die Sorge für das Gelingen vor den Vorstellungen stets in Aufregung erhalten, so trat nach jedem neuen guten Erfolge sofort wieder die heiterste und kräftigste Stimmung und Haltung bei ihm ein. Die durch solche Erfahrungen gewonnenen, und eben von Mitterwurzer sehr richtig beurtheilten Resultate, waren es, welche andererseits uns gerade zur ernstlichsten Erwägung dessen veranlaßten, wie diese Resultate zur Begründung eines neuen, dem wahren Geiste deutscher Kunst entsprechenden Styles des musikalisch-dramatischen Vortrages zu verwerthen seien. Und hier eröffnete sich aus meiner zu so inniger Verbindung gediehenen

Begegnung mit Schnorr eine unverhofftes Gedeihen verheißende Aussicht auf die Ergebnisse unseres vereinigten Wirkens für die Zukunft.

Die Unerschöpflichkeit einer wahrhaft genialen Begabung war uns so recht begreiflich aus unseren Erfahrungen an dem Stimmorgan Schnorr's klar geworden. Dieses Organ, voll, weich und glänzend, machte, sobald es zum unmittelbaren Werkzeuge der Lösung einer geistig vollkommen bewältigten Aufgabe zu dienen hatte, auf uns eben jenen Eindruck der wirklichen Unerschöpflichkeit. Was kein Gesanglehrer der Welt lehren kann, fanden wir einzig an dem Beispiele der Lösung solcher bedeutenden Aufgaben zu erlernen möglich. — Worin aber bestehen nun diese Aufgaben, für welche unsere Sänger den richtigen Styl eben noch nicht gefunden haben? — Sie stellen sich zunächst als eine, ihnen ungewohnte Forderung an die physische Ausdauer ihrer Stimme dar, und will der Gesanglehrer hier nachhelfen, so glaubt er — und von seinem Standpunkte aus mit Recht — eben nur zu mechanischen Kräftigungsmitteln des Organes, im Sinne einer absoluten Vernatürlichung seiner Funktionen schreiten zu müssen. Hierbei ist die Stimme, wie für die erste Grundlage ihrer Bildung auch wohl gar nicht anders verfahren werden darf, nur als menschlich-thierisches Organ aufgefaßt; soll nun im Gange der weiteren Ausbildung endlich die musikalische Seele dieses Organes entwickelt werden, so können hierfür immer nur die gegebenen Beispiele der Stimmanwendung zur Norm dienen, und auf die hierin gestellten Aufgaben kommt es demnach für alles Weitere an. Nun ist aber bisher die Gesangsstimme einzig nur nach dem Muster des italienischen Gesanges ausgebildet worden; es gab keinen anderen. Der italienische Gesang war aber vom ganzen Geiste der italienischen Musik eingegeben; diesem entsprachen zur Zeit ihrer Blüthe am vollkommensten die Kastraten, weil der Geist dieser Musik nur auf sinnliches Wohlgefühl, ohne alle eigentliche Seelenleidenschaft, gerichtet war, — wie denn auch die männliche Jünglingsstimme, der Tenor, zu jener Zeit fast gar nicht, oder, wie es später der Fall war, im falsettirenden kastratenhaften Sinne

verwendet wurde. Nun hat sich aber die Tendenz der neueren Musik, unter der unweigerlich anerkannten Führung des deutschen Genius, namentlich mit Beethoven, zu der Höhe wahrer Kunstwürde erst dadurch erhoben, daß sie nicht nur das sinnlich Wohlgefällige, sondern auch das geistig Energische und tief Leidenschaftliche in das Bereich ihres unvergleichlichen Ausdruckes gezogen hat. Wie muß sich das nach der früheren Musik-Tendenz ausgebildete männliche Stimmorgan nun zu den von der heutigen deutschen Kunst gebotenen Aufgaben verhalten? Auf sinngefälliger, materieller Basis entwickelt, kann es hier nur Ansprüche an wiederum rein materielle Stärke und Ausdauer erblicken, und für diese die Stimmen abzurichten erscheint daher dem heutigen Gesanglehrer die wichtige Aufgabe. Wie irrthümlich hier verfahren wird, läßt sich leicht denken, denn jedes nur auf materielle Kraft abgerichtete männliche Gesangsorgan wird beim Versuche der Lösung der Aufgaben der neueren deutschen Musik, wie sie in meinen dramatischen Arbeiten sich darbieten, sofort erliegen und erfolglos sich abnutzen, wenn der Sänger dem geistigen Gehalte der Aufgabe nicht vollkommen gewachsen ist. Das allüberzeugendste Beispiel hierfür gab uns eben Schnorr, und um ganz deutlich zu bezeichnen, um welche tief gehende und gänzlich trennende Unterscheidung es sich hier handelt, führe ich meine Erfahrung von jener Stelle des „Tannhäuser" im Adagio des zweiten Finale's („zum Heil den Sündigen zu führen") an. Hat in unserer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dieß die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatscheck's. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Graal in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. Jene Stelle im „Tannhäuser" mußte ich aber bereits nach der ersten Aufführung desselben, vor nun so langer Zeit, in Dresden streichen, weil Tichatscheck, der damals im glänzendsten Kraftbesitze seiner Stimme war, den Ausdruck dieser Stelle, als den

einer extatischen Zerknirschung, der Anlage seines dramatischen Talentes nach, sich nicht aneignen konnte, und dagegen einigen hohen Noten gegenüber in rein physische Erschöpfung gerieth. Wenn ich nun bezeuge, daß Schnorr diese Stelle nicht nur mit dem erschütterndsten Ausdrucke vortrug, sondern auch dieselben energischen hohen Schmerzenstöne mit wahrhafter Klangfülle und vollkommener Schönheit zu Gehör brachte, so will ich damit gewiß nicht Schnorr's Gesangsorgan über das Tichatscheck's, in dem Sinne, als ob es dieses an natürlicher Gewalt übertroffen hätte, setzen, sondern ich vindizire ihm eben, dem ungemein ausgestatteten Naturorgane gegenüber, die von uns empfundene Unerschöpflichkeit im Dienste des geistigen Verständnisses. —

Mit der Erkenntniß der unsäglichen Bedeutung Schnorr's für mein eigenes Kunstschaffen trat ein neuer Hoffnungs-Frühling in mein Leben. Jetzt war das unmittelbare Band gefunden, welches mein Wirken befruchtend mit der Gegenwart verbinden sollte. Hier war zu lehren und zu lernen; das Allbezweifelte, Verspottete und Begeiferte, nun war es zur unleugbaren Kunstthat zu machen. Die Begründung eines deutschen Styles in dem Vortrage und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes, sie ward unsere Losung. Und da ich diese ermuthigende Hoffnung auf ein großes, allmähliches Gedeihen in mich aufnahm, erklärte ich mich nun gegen jede sobaldige Wiederholung des „Tristan". Mit dieser Aufführung war, wie mit dem Werke selbst, ein zu gewaltiger, fast verzweiflungsvoller Vorsprung in das erst zu gewinnende Neue hinüber geschehen; Klüfte und Abgründe gähnten dazwischen, sie mußten erst sorgsam ausgefüllt werden, um zu uns Einsamstehenden nach jener Höhe hinüber der unentbehrlichen Genossenschaft den Weg zu bahnen. —

Nun sollte Schnorr der Unsere werden. Die Gründung einer königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst war beschlossen. Die Rücksichten, welche die Schwierigkeit der Loslösung des Künstlers aus seinen Dresdener Verpflichtungen auferlegte, führten uns ihrerseits auf den besonderen Charakter der Stellung, welche wir von uns aus

dem Sänger zu bieten hatten, um ein= für allemal solch' eine Stellung zu einer würdigen zu machen. Schnorr sollte gänzlich vom Theater ausscheiden, und dagegen als Lehrer unserer Schule nur in besonderen, der Bestätigung unseres Lehrzweckes entsprechenden, außerordentlichen theatralischen Aufführungen mitzuwirken haben. Hiermit war denn auch die Befreiung des vom edelsten Feuer beseelten Künstlers von dem Frohndienste des gemeinen Opernrepertoires ausgesprochen, und was es für ihn hieß, in diesem Dienste schmachten zu müssen, war meinem eigenen Gefühle am verständlichsten. Sind doch für mein eigenes Leben die unlösbarsten, quälendsten und entwürdigendsten Belästigungen, Sorgen und Demüthigungen aus diesem einen Misverständnisse hervorgegangen, welches mich der Welt und allen in ihr enthaltenen ästhetischen und sozialen Beziehungen, durch die Nöthigung der äußeren Lebensgestaltung und der Lage der Dinge, eben nur als „Opernkomponisten" und „Opernkapellmeister" hinstellte. Hat mich dieses sonderbare Quid pro quo in eine stete Konfusion aller meiner Beziehungen zur Welt, und namentlich meiner Haltung gegenüber ihren Ansprüchen an mich bringen müssen, so waren die Leiden, welche der junge, tief beseelte, edel ernst begabte Künstler in der Stellung eines „Opernsängers", in der Unterworfenheit unter einen gegen widerspänstige Coulissenhelden erfundenen Theatercodex, im Gehorsam gegen die Anordnungen ungebildeter und dünkelhafter Fachchefs zu erdulden hatte, gewiß ebenfalls nicht gering anzuschlagen. — Schnorr war von der Natur zum Musiker und Dichter angelegt; gleich mir, ging er von allgemeiner wissenschaftlicher Bildung zum besonderen Studium der Musik über, und würde sehr wahrscheinlich schon frühzeitig auf den Weg gerathen sein, auf welchem er äußerlich und innerlich meinen eigenen Lebenspfaden gefolgt wäre, als sich das Organ in ihm entwickelte, welches als ein unerschöpfliches der Erfüllung meiner idealsten Forderungen dienen, und ihn somit zur Ergänzung meiner eigenen Lebenstendenz unmittelbar auch meiner Laufbahn zugesellen sollte. Hierfür bot unsere moderne Kultur nun keinen anderen Aus=

kunftsweg, als Theaterengagements anzunehmen und „Tenorist" zu werden, ungefähr wie Liszt auf ähnlichem Wege „Klavierspieler" wurde. —

Nun endlich sollte, unter dem Schutze eines gerade meinem deutschen Kunstideale hochsinnig geneigten Fürsten, unserer Kultur das Reis eingepflanzt werden, welches in seinem Wachsen und Gedeihen den Boden für wirkliche deutsche Kunstleistungen genährt hätte, und wahrlich war es Zeit, daß dem gedrückten Gemüthe meines Freundes diese Erlösung geboten wurde. Hier lag der geheime Wurm verborgen, der an der heiteren Lebenskraft des künstlerischen Menschen zehrte. Mir ging dieß immer deutlicher auf, als ich zu meinem Erstaunen die leidenschaftliche, ja ingrimmige Heftigkeit bemerkte, mit welcher er im Theaterverkehr Ungebührlichkeiten entgegentrat, wie sie eben in diesem, aus bureaukratischer Bornirtheit und komödiantischer Gewissenlosigkeit gemischten, Verkehre stets vorfallen und von den Betroffenen gar nicht empfunden werden. Einst klagte er mir: „Ach! nicht mein Handeln und Singen greift mich im „Tristan" an, aber der Ärger dazwischen; mein ruhiges Daliegen am Boden nach der großen schweißtreibenden Erhitzung der vorangehenden Aufregung in der großen Scene des letzten Aktes, das ist mir tödtlich; denn trotz aller Bemühungen habe ich es nicht erreichen können, daß man das Theater hierbei gegen den fürchterlichen Luftzug abschließe, welcher nun eiskalt über mich Regungslosen dahinzieht und zu todt erkältet, während die Herren hinter den Coulissen den neuesten Stadtklatsch aushecken!" Da wir keine Spuren katharalischer Erkältung an ihm wahrnahmen, meinte er düster, solche Erkältungen zögen ihm andere, gefährlichere Folgen zu. Seine Reizbarkeit nahm in den letzten Tagen seines Münchener Aufenthaltes eine immer finsterere Färbung an. Er trat schließlich noch im „fliegenden Holländer" als „Erik" auf, und führte diese schwierige episodische Partie zu unserer höchsten Bewunderung durch, ja, wirkliches Grausen erregte uns die seltsame düstere Heftigkeit, welche er, andererseits ganz meinem ihm darüber mitgetheilten Wunsche gemäß, in dem Leiden dieses unglücklich liebenden jungen nordischen Jägers wie ein verzehren-

des dunkles Feuer aufschlagen ließ. Nur in kurzen Andeutungen gab er mir an diesem Abend eine tiefe Verstimmung über Alles, was ihn umgab, zu erkennen. Auch schienen ihm plötzlich Zweifel über die Verwirklichung unserer beglückenden Pläne und Entwürfe anzukommen; er schien nicht begreifen zu können, wie aus dieser nüchternen, gänzlich theilnahmlosen, ja tückisch feindselig uns auflauernden Umgebung unseres Wirkens ein ernstlich gemeintes Heil für dieses erwachsen sollte. Mit bitterem Groll vernahm er zunächst nur die aus Dresden ihm zukommenden drängenden Aufforderungen, an einem bestimmten Tage zur Probe von „Troubadour" oder „Hugenotten" zurückzukehren.

Aus dieser, endlich auch von mir getheilten, düster bangen Verstimmung befreite uns noch der letzte herrliche Abend unseres Zusammenseins. Der König hatte eine Privataudition im Residenztheater, und hierbei die Ausführung von Bruchstücken aus meinen verschiedenen Werken befohlen. Von „Tannhäuser", „Lohengrin", Tristan", dem „Rheingold", der „Walküre", „Siegfried" und endlich den „Meistersingern" ward je ein charakteristisches Stück von Sängern und dem vollen Orchester unter meiner persönlichen Leitung vorgetragen. Schnorr, welcher hier zum ersten Male manches Neue von mir hörte, außerdem „Siegmunds Liebeslied", „Siegfrieds Schmiedelieder", den „Loge" im Rheingoldbruchstück, endlich den „Walther von Stolzing" in dem den „Meistersingern" entnommenen größeren Fragmente mit hinreißender Kraft und Schönheit sang, fühlte sich wie aller Qual des Daseins entrückt, als er nun noch von einer halbstündigen Unterredung, zu welcher ihn der ganz allein unserer Aufführung zuhörende König huldvoll eingeladen hatte, zurückkam und mich stürmisch umarmte. „Gott, wie danke ich diesem Abende!" rief er aus, „ja nun weiß ich es, was Deinen Glauben stärkt! O, zwischen diesem göttlichen Könige und Dir, da muß auch ich ja wohl noch zu etwas Herrlichem gedeihen!" — — Nun galt es denn wieder, kein ernstes Wort mehr zu sprechen. Wir nahmen gemeinschaftlich in einem Hôtel noch den Thee; ruhige Heiterkeit, freundlicher Glaube, sichere Hoffnung drückten sich in unserer

fast nur noch scherzhaften Unterhaltung aus. „Nun denn!“ hieß es, ‚morgen noch einmal in den garstigen Mummenschanz! Bald dann nun für immer befreit!“ Unser allernächst bevorstehendes Wiedersehen war uns so gewiß, daß wir es fast für überflüssig und nur ungeeignet hielten, erst Abschied zu nehmen. Wir trennten uns auf der Straße wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen; am anderen Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab. —

Etwa acht Tage nach unserem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorr's Tod telegraphirt. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen, und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber verwunderten, daß er wirklich noch Stimme habe. Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich dann seines Kniees bemächtigt, und zu einer in wenigen Tagen tödtenden Krankheit geführt. Unsere verabredeten Pläne, die Darstellung des „Siegfried“, seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den „Tristan“ Schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst; die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Schaaren entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben das Haus des Todes zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die 20,000 Sänger zusammengekommen seien. „Ja!“ — sagte ich mir: — „Der Sänger ist eben dahin!“

Eilig wandten wir uns von Dresden fort!

Zur Widmung der zweiten Auflage

von

Oper und Drama.

An Constantin Frantz.

Um dieselbe Zeit des vergangenen Jahres, als ein Brief von Ihnen in so erfreulicher Weise Ihren von der Lektüre dieses meines Buches empfangenen Eindruck mir mittheilte, erfuhr ich, daß die erste Auflage desselben bereits seit einiger Zeit vergriffen sei. Da mir noch nicht lange vorher ein ziemlich starker Vorrath von Exemplaren davon gemeldet worden war, frug ich mich verwundert nach den Gründen des in den letzten Jahren offenbar eingetretenen größeren Interesses an einer schriftstellerischen Arbeit, welche ihrer Natur nach eigentlich für gar kein Publikum bestimmt sein konnte. Meine bis dahin gemachten Erfahrungen hierüber hatten mir gezeigt, daß von Musikrezensenten in den Zeitungen der erste, eine Kritik der Oper als Kunstgenre's enthaltende Theil durchblättert worden war, und darin vorkommende scherzhafte Bemerkungen einige Beachtung gefunden hatten; ernstlich war von einigen wirklichen Musikern der Inhalt dieses ersten Theiles erwogen, sowie selbst auch der konstruktive dritte Theil gelesen worden. Von

einer wirklichen Beachtung des zweiten, dem Drama und dem dramatischen Stoffe zugewendeten Theiles, ist mir keine Anzeige zugekommen: offenbar war mein Buch nur Musikern von Fach in die Hände gerathen; unseren Litteraturdichtern ist es gänzlich unbekannt geblieben. Der Überschrift des dritten Theiles: „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft", ward eine „Zukunftsmusik" entnommen, zur Bezeichnung einer neuesten „Richtung" der Musik, als deren Begründer ich unvorsichtiger Weise zu völliger Weltberühmtheit gebracht worden bin. — Dem früher gänzlich unbeachtet gebliebenen zweiten Theile verdanke ich nun aber wohl die, sonst unerklärliche, verstärkte Nachfrage nach meinem Buche, durch welche eine zweite Auflage desselben veranlaßt worden ist. Es entstand nämlich bei Leuten, welchen ich als Dichter und Musiker gänzlich gleichgiltig war, ein Interesse daran, in meinen Schriften, von denen man allerlei Sonderbares vernommen hatte, die Politik und die Religion berührende Verfänglichkeiten aufzufinden; wie weit es diesen zu ihrer eigenen Überzeugung gelungen ist, mir gefährliche Tendenzen zuzusprechen, blieb meiner Erfahrung fern; immerhin ward es ihnen aber möglich, mich zum Versuche von Erläuterungen Dessen zu veranlassen, was ich unter dem von mir geforderten „Untergange des Staates" verstünde. Ich gestehe, daß mich dieß recht in Verlegenheit setzte, und ich, um mich erträglich herauszuwinden, gerne zu dem Geständnisse mich herbeiließ, die Sache nicht so schlimm gemeint, und, wohl überlegt, gegen das Fortbestehen des Staates nichts Ernstliches einzuwenden zu haben.

So viel ging mir aus allen meinen über dieses sonderbare Buch gemachten Erfahrungen hervor, daß seine Veröffentlichung völlig unnütz gewesen sei, mir nur Verdrießlichkeiten zugezogen, und Niemand eine erquickliche Belehrung verschafft habe. Ich war geneigt, es der Vergessenheit zu übergeben, und scheute mich vor der Besorgung einer neuen Auflage schon aus dem Grunde, weil ich es hierfür von Neuem durchlesen mußte, wogegen ich seit seinem ersten Erscheinen einen großen Widerwillen empfunden hatte. Ihr so ausdrucksvoller Brief stimmte

mich nun alsbald um. Es war kein Zufall, daß Sie von meinen musikalischen Dramen angezogen wurden, während ich von Ihren politischen Schriften mich erfüllte. Wer ermißt die Bedeutung meines freudigen Erstaunens, als Sie mir aus dem so sehr verkannten Mittelpunkte meines schwierigen Buches verständnißvoll zuriefen: „Ihr Untergang des Staates ist die Gründung meines deutschen Reiches!" Selten ist wohl eine so vollständige gegenseitige Ergänzung eingetreten, als sie hier auf breitester und umfassendster Grundlage zwischen dem Politiker und dem Künstler sich vorbereitet hatte. Und an diesen deutschen Geist, der uns, von den äußersten Gegensätzen der gewohnten Anschauung ausgehend, in der tiefempfundenen Anerkennung der großen Bestimmung unseres Volkes so überraschend zusammenführte, dürfen wir nun wohl mit gestärktem Muthe glauben.

Der Kräftigung dieses Glaubens durch unsere Begegnung bedurfte es aber. Das Excentrische meiner noch in diesem vorliegenden Buche kundgegebenen Meinungen war gewiß durch die entgegengesetzte Verzweiflung veranlaßt. Noch immer möchten die Gründe zur Bekämpfung des Zweifels von schwacher Kraft sein, wenn wir sie nur aus den Kundgebungen unserer Öffentlichkeit schöpfen sollten; eine jede Berührung mit ihr kann die von unserem Glauben Erfüllten nur in sofort zu bereuende Verbindungen bringen, wogegen vollkommene Isolirung mit allen ihren Aufopferungen einzig Rettung bietet. Das Opfer, welches Sie sich in diesem Sinne auferlegten, bestand in der Verzichtleistung auf allgemeinere Beachtung und Anerkennung Ihrer edlen politischen Schriften, in welchen Sie mit überzeugender Klarheit die Deutschen auf das ihnen so nahe liegende einzige Heil hinwiesen. Geringer schien das Opfer zu sein, welches der Künstler, der dramatische Dichter und Musiker zu bringen hatte, dessen von allen Theatern laut aus der Öffentlichkeit zu Ihnen sprechende Werke Ihre Hoffnung so stark belebten, daß Sie dem Glauben bereits eine allerkräftigste Nahrung zugeführt sahen. Es fiel Ihnen schwer, mich nicht miszuverstehen, und nicht gar eine krankhafte Überspannung in meiner Abwehr Ihrer zu-

versichtlichen Annahmen zu erkennen, wenn ich Sie über den geringen Gehalt meiner Erfolge vor dem deutschen Theaterpublikum zu belehren versuchte. Sie selbst verschafften sich jedoch schließlich diese gründliche Belehrung durch eine genaue Kenntnißnahme von diesem, nun Ihnen gewidmeten Buche über Oper und Drama. Gewiß deckte es Ihnen die aller Welt verborgenen Wunden auf, an denen vor meiner untrüglich sicheren Empfindung meine Erfolge als deutscher „Opernkomponist" kranken. In Wahrheit kann noch heute Nichts mich darüber beruhigen, daß diese Erfolge in einem allerwichtigsten Theile sich nicht auf ein Misverständniß begründeten, welches den wirklichen, einzig erzielten Erfolg eigentlich geradeweges verhindert.

Die Aufschlüsse über diese anscheinende Paradoxe legte ich vor nun beinahe achtzehn Jahren in der Form einer eingehenden Behandlung des Problemes der Oper und des Drama's nieder. Was ich vor Allem an Denjenigen, welche dieser Arbeit eine gründliche Beachtung zuwenden, bewundern muß, ist: durch die Schwierigkeiten der Darstellung, welche eben jene eingehende Behandlung mir abnöthigte, sich nicht ermüden zu lassen. Mein Verlangen, der Sache vollständig auf den Grund zu kommen und vor keinem Detail zurückzuschrecken, welches meiner Absicht nach den schwierigen Gegenstand der ästhetischen Untersuchung dem einfachen Gefühle verständlich machen sollte, verleitete mich zu derjenigen Hartnäckigkeit in meinem Style, welche dem auf Unterhaltung ausgehenden, nicht für den Gegenstand gleich interessirten Leser sehr vermuthlich als verwirrende Weitschweifigkeit erscheinen muß. Bei der jetzt vorgenommenen Revision des Textes kam ich jedoch zu dem Beschlusse, nichts Wesentliches daran zu ändern, da ich eben in der bezeichneten Schwierigkeit meines Buches andererseits seine besondere, dem ernsten Forscher sich empfehlende Eigenthümlichkeit erkannte. Sogar eine Entschuldigung dafür muß ich für überflüssig und irreleitend halten. Die Probleme, zu deren Behandlung es mich drängte, sind bisher nie in dem von mir erkannten Zusammenhange, außerdem aber nie von Künstlern, deren Gefühle sie sich am unmittel-

barsten darbieten, sondern nur von theoretisirenden Ästhetikern untersucht worden, welche, selbst beim besten Willen, dem Übelstande nicht ausweichen konnten, eine dialektische Darstellungsform auf Gegenstände anzuwenden, welche in ihrem Grundwesen bisher der Erkenntniß der Philosophie noch so fern lagen, wie gerade die Musik. Seichtigkeit und Unkenntniß haben es leicht, über unverstandene Dinge mit Benutzung des Vorrathes einer überkommenen Dialektik sich in einer Weise auszulassen, daß es dem wiederum Uneingeweihten nach Etwas aussieht: wer aber nicht vor einem Publikum, welches selbst keine philosophischen Begriffe hat, mit solchen Begriffen spielen will, sondern wem es daran liegt, im Betreff schwieriger Probleme vom irrigen Begriffe an das richtige Gefühl von der Sache sich zu wenden, der möge etwa aus dem vorliegenden Buche von mir lernen, wie man sich zu bemühen hat, um seiner Aufgabe zu innerer Befriedigung beizukommen.

In diesem Sinne wage ich es denn von Neuem mein Buch einer ernstlichen Beachtung zu empfehlen: wo es auf diese trifft, wird es, wie dieß bei Ihnen, mein verehrter Freund, der Fall war, zur Ausfüllung der beängstigenden Kluft dienen, welche zwischen dem misverständnißvollen Geiste des Erfolges meiner musikalisch-dramatischen Werke, und der einzig mir vorschwebenden richtigen Wirkung derselben liegt.

Censuren.

Vorbericht.

Der geneigte Leser wird es zu beklagen haben, der Reihe von Aufsätzen, welche diesen Band meiner gesammelten Schriften einleiten, so dicht die nachfolgenden Artikel von unerfreulich polemischer Natur angefügt zu finden, während in jenen Abhandlungen, welchen ein so beziehungsreiches Huldigungs-Gedicht voranstehen durfte, sich bereits ein hoffnungsvolles Behagen an dem zugesicherten Gewinne einer schönen Berechtigung zu unmittelbar fördernder Wirksamkeit ausdrücken konnte. In der That gerieth auch der Verfasser bei der Anordnung gerade dieses Bandes durch das Gewahrwerden des hier bezeichneten jähen Absprunges in eine kummervolle Verlegenheit: als solcher hätte ich den ersten Aufsätzen gern nur Gleichartiges hinzugefügt, und dieses hätte den durch das einleitende Huldigungsgedicht erweckten Hoffnungen günstig entsprechen müssen. Wäre ich ein Buchschreiber, würde ich gewiß auch so verfahren sein; doch habe ich mit dieser Sammlung etwas Ernsteres vor, als Bücher zu schreiben: mich verlangt es, meinen Freunden Rechenschaft von mir zu geben, damit sie über manches an mir schwer Verständliche sich aufzuklären vermögen.

Der jähe Absprung im Charakter der in diesem Bande zusammengestellten Aufsätze entspricht genau dem Charakter der Erfahrungen,

welche ich zu machen hatte, und aus denen mir die Nöthigung zu den hier folgenden Kundgebungen entsprang.

Dieser letztere Charakter kann der richtigen Beurtheilung Derjenigen nicht entgehen, welche meinen voranstehenden Abhandlungen über „deutsche Kunst und deutsche Politik" und über eine „in München zu errichtende Musikschule" eine aufmerksame Beachtung schenkten, und hierdurch zu der Frage sich veranlaßt fühlen dürften: welches denn nun der Erfolg jener auf praktische Ausführungen hindeutenden Vorlagen gewesen sei? Ich muß es für vortheilhaft halten, diese Frage jetzt nur indirekt zu beantworten, indem ich eben auf die hier folgenden und diesen Band beschließenden größeren und kleineren Aufsätze verweise; der kenntnißvolle Leser wird sich hieraus, und namentlich aus der mir erwachsenen Nöthigung zu derartigen Vernehmungen mit gewissen Faktoren unseres heutigen Kunst- und Kulturtreibens, am schicklichsten selbst die erfragte Aufklärung ertheilen können.

Seit meiner so verheißungsvollen Berufung nach München entging es mir zwar keinen Augenblick, daß der Boden, auf welchen ich zur Verwirklichung ungemeiner Kunsttendenzen gestellt war, nicht mir und diesen Tendenzen gehören könnte. Doch schien für eine kurze Zeit in den mir widerstrebenden Stimmungen eine gewisse erwartungsvolle Ruhe, gleich einem Stillstande, eingetreten zu sein. Es durfte mich bei der Wahrnehmung hiervon bedünken, als ob auch ich meine schärfsten Ansichten über Vieles zurückzuhalten hätte, um nicht zu einer unnöthigen Verzweifelung da zu reizen, wo durch einen gemüthlichen Schein von Anerkennung geringer, und selbst zweifelhafter Verdienste, die entgegenstehenden Interessen, wenn nicht zur Mitwirkung an der Ausführung meiner Pläne, so doch zum ungestörten Gewährenlassen derselben zu bestimmen sein konnten. Diese Tendenz diktirte mir die Abfassung meines Berichtes über die Musikschule, in welchem der Leser sehr wohl den weitest gehenden Versuch eines Kompromisses meiner Seits erkennen kann. Eine sonderbar beredte Zurückhaltung zeigte mir jedoch, daß man es nicht für nöthig hielte, auf einen Kompromiß mit mir einzu-

gehen, wobei ich, unter allerdings sehr veränderten Umständen, die gleiche Erfahrung zu erneuern hatte, welche ich im Betreff der Aufnahme meines Entwurfes zu einer Organisation des Dresdener Hoftheaters*) am Orte meiner früheren Wirksamkeit machte.

Sehr bald durfte meine Hoffnung einzig auf dem Erfolge meiner praktischen Thätigkeit zu beruhen haben. Von welcher Bedeutung in diesem Bezuge der Gewinn Ludwig Schnorr's und meine innige Verbindung mit ihm wurde, habe ich in den voranstehenden „Erinnerungen" an ihn deutlich ausgesprochen. Was ich durch seinen jähen Tod verlor, ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich, wie ich mich damals ausdrückte, den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war.

Wie durch diesen Tod in mein einzig beweisführendes Kunstwerk, trat die Zersplitterung nun auch in mein Verhalten gegen alle die meinem Werke feindlichen Interessen, wie diese sich theoretisch kundgeben, um im Grunde nur praktisch dem Werke sich in den Weg zu legen. Bald erkannte ich, daß ich die eine, einzig von mir gehegte, Tendenz wieder nur gegen die unausgesetzt sich erneuernden Angriffe zu vertheidigen hatte, deren Urhebern es von je bloß daran gelegen war, das Urtheil des Publikum's, welches sich nur der That gegenüber richtig entscheiden kann, so irre zu leiten, daß mir in Folge der hieraus entstehenden Verwirrung die Erwirkung der That eben unmöglich gemacht würde.

So glaubte ich eine Zeitlang nichts Besseres thun zu können, als selbst in diese Arena der Zeitungspresse hinabzusteigen, in welcher die Impotenz ihren Ärger dadurch zu befriedigen sucht, daß sie das Publikum zum Genusse der Schadenfreude einlädt. Der Ekel an dem hierbei unausweichlichen Umgange brachte mich bald von meinem Eifer

*) Siehe Band II der Gesammelten Schriften.

zurück: mit den hier zunächst folgenden Aufsätzen zeige ich den spärlichen Vorrath auf, welchen ich auf diesem Felde gewann. Dennoch blieb ich von jetzt an gestimmt, den Hoffnungen meiner Widersacher auf die Erfolge ihrer Wirksamkeit in der Presse wenigstens dadurch entgegenzutreten, daß ich mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit sie selbst und ihre Motive, auch wohl ihre Leistungen und Fähigkeiten, meinen Freunden bezeichnete. Daß hierbei der Verläumdung mit der unumwundensten Wahrhaftigkeit begegnet ward, scheint große Entrüstung, und selbst bei manchem meiner Freunde Bestürzung hervorgerufen zu haben. In beiden Fällen spricht sich eine große Verachtung vor der Presse aus, in deren Betreff man sich allseitig verwundert, daß man sie nicht unberührt gewähren läßt, was ich selbst so lange für recht zweckmäßig gehalten habe, bis ich zu dem Wunsche mich veranlaßt sah, daß man dieser so verachteten Presse allseitig nur wirklich keinen Einfluß auf ernste und bedeutende Vorhaben gestatten möchte. Hier trat mir endlich aber stets nur die Theorie vom „nothwendigen Übel" entgegen, mit welcher ich mich dann insoweit abzufinden suchen mußte, daß ich die nothwendigen Folgen dieses Übels von mir und meinen Bestrebungen ab der Presse selbst zuzuwenden versuchte. Wenn die einzige Macht, welche uns zum Glücken solcher Versuche helfen kann, immer nur in der höheren Idee, welche wir vertreten, begründet sein muß, so glaube ich bei meinen Freunden das Zeugniß dafür beanspruchen zu dürfen, daß ich hierbei mehr auf den Sieg meiner Idee, als auf den Schaden meiner Feinde bedacht war, und dieses zwar selbst in den Fällen, wo die bloße Aufdeckung der Hohlheit meines Gegners genügte, um jenen Sieg herauszustellen. Wie sollte auch das Ächte erkannt werden, so lange das Unächte seine Stelle einnehmen darf?

Die meisten und mannigfaltigsten Widersprüche zog ich mir durch meine erneuerte Besprechung des Judenthums in der Musik zu. Nur von sehr wenigen, aber desto werthvolleren Stimmen gelangte der Zuspruch an mich, durch welchen mir meine vorzüglich objektive Haltung in dieser Angelegenheit bezeugt wurde. Mein eigenes Be-

wußtsein hiervon war so deutlich, daß es mich vor jeder Ereiferung gegen die unzähligen Verwirrungen, zu denen ich Anlaß gegeben hatte, bewahrte: weil es mich wirklich gar nicht traf, konnte ich alles Wüthen ruhig über mich ergehen lassen. Eigentlich bedauerlich waren mir nur die Misverständnisse um mich besorgter Freunde: man hielt mir entgegen, gerade die Juden applaudirten am meisten in meinen Opern, und brächten überhaupt noch das letzte Leben in unser öffentliches Kunstwesen; woraus ich dann zu entnehmen hatte, daß man der Meinung war, es handle sich mir vor Allem darum, großen Effekt in unseren Theatern zu machen, und hege den falschen Wahn, daß die Juden dem entgegen wären. Andererseits kamen mir allerdings sehr starke Versicherungen über die Bestimmung der Juden zu: mit dem christlichen Germanen sei es nun wirklich aus, und die Zukunft gehöre dem „jüdischen Germanen". Außerdem erlebte ich, daß in einem Berichte des Berliner Siegesfestspiel-Dichters Julius Rodenberg in der Augsburger Allgemeinen Zeitung bereits ein „blondbärtiger Germane" als gelegentlich für mich Partei nehmend, wie es scheint, dem Hohne seiner Leser denunzirt wurde. Ich hatte hieraus zu schließen, daß ich den Thatbestand nicht überschätzt hatte, als ich bei der Veröffentlichung meiner Erklärungen mich gegen die Annahme verwahrte, als glaubte ich, der großen Veränderung, welche in unserem öffentlichen Leben vorgegangen, sei durch irgend welches Entgegentreten noch zu wehren, wogegen ich eben auf die Nothwendigkeit, die hierin vorliegenden Probleme mit höchster Aufrichtigkeit zu behandeln, hinwies.

Einen sonderbaren Erfolg gewann ich aus dem ungeheuren, und an sich recht ärgerlichen Aufsehen, welches die zuletzt besprochene Veröffentlichung machte: von jetzt an wurden nämlich meine Kunstschriften eifrig gelesen, oder doch wenigstens gekauft, was in Deutschland, wenn ein Schriftsteller nicht in eines der wohl versicherten litterarischen Konsortien aufgenommen ist, nur, wie es hier der Fall zeigt, durch ein, selbst unbeabsichtigtes, Skandal ermöglicht zu werden scheint. Ich habe hieraus seitdem den Vortheil gezogen, mit besserer Aussicht

auf Beachtung als früher, meine ernsteren und tiefer gehenden Kunstanliegenheiten der Presse zu übergeben, wobei ich jetzt wenigstens durch meinen Verleger, wenn auch sonst nicht durch die öffentlichen Meinungsorgane, erfahre, daß ich wirklich auch als Kunstschriftsteller beachtet werde. Dieses Letztere ist allerdings eine Kleinigkeit für die Verfasser unserer zahlreichen Kunst- und Litteratur-Geschichten, welche, so albern und langweilig sie auch zu lesen sein mögen, nichtsdestoweniger von unseren vermögend gewordenen Schustern und Schneidern für den Büchertisch ihrer gebildeten Familien gekauft, und hierzu in stets neuen Auflagen gedruckt und herrlich rezensirt werden; wirklich ermuthigend ist es aber für Denjenigen, dem man den Zugang zu solchen Büchertischen mit Verachtung, und, wo diese nicht genügt, mit Abscheu verwehrt. Dieses Eine nämlich war in diesem Verkehre unserer verdorbenen Litteraten mit ihrem Publikum nicht vorausgesehen, daß einmal ein wirklicher Künstler über die Kunst auch zu Worte käme. Wo wären alle diese Unglücklichen, wenn unsere großen Meister, deren Werke, weil sie das Volk nur in Verstümmelungen kennt, von ihnen jetzt beschwatzt werden können, auch dafür gesorgt hätten, daß das Publikum zu einem richtigen Urtheile über jene Werke gelange? Hieran aber muß es uns liegen, da andererseits unsere öffentliche Kunst in so schlechten Händen ist. Wenn daher Jemand, wie ich, über die Kunst schreibt, so geschieht dieß nicht um zu zeigen, wie man Kunst machen, sondern wie man sie richtig beurtheilen soll, und dieses natürlich wiederum nur in der Absicht, dem Künstler, wenn nicht sein Schaffen, so doch seine Wirkung auf die Laienwelt zu erleichtern. Und daß ich mich hierzu befähigt fühlen durfte, ist vielleicht nicht die geringste Gabe, welche mir vom Schicksale für die Welt, die ich in unserer Zeit als schaffender Künstler durchwandern sollte, als Nothpfennig mitgegeben wurde; denn ohne ihre Hilfe hätte ich, etwa bloß so mit der Leyer in der Hand, es unmöglich darin so lange aushalten können. Wenn sich daher „Tasso" damit tröstet, daß ihm ein Gott gab, zu sagen, was er leide, — womit er eben seine Dichter-

begabung bezeichnet, — so erlaube ich mir mich dessen zu erfreuen, daß mir es beschieden war, hierüber auch zu schreiben.

Wer den Charakter unserer, der eigentlichen Kunst so gänzlich abgewandten Zeit richtig erkennt, wird die Bedeutung dieser Gabe aber nicht unterschätzen, und daher auch mir nicht zürnen, wenn ich nach vollem Gutdünken von ihr Gebrauch mache, wobei doch Jedem es frei steht sich eine Vorstellung davon zu bilden, ob ich hierbei mich glücklich und befriedigt fühlen könne.

I.

W. H. Riehl.

(„Neues Novellenbuch".)

Eine Folge der traurigen Wendung, welche die Politik der großen deutschen Fürsten nach dem Aufschwunge der Freiheitskriege zur Abwehr der Forderungen des wiedergeborenen deutschen Geistes nahm, giebt sich in dem seltsamen Fortleben einer Trümmerwelt aus jener Zeit zu erkennen, in welcher das eigenthümliche deutsche Wesen in sehr deutlichen, der Entstellung aber immer mehr verfallenden Zügen dahinsiecht. Während Alles, was sich zur Öffentlichkeit und Macht drängt, immer mehr den Gesetzen einer durchaus undeutschen, allen deutschen Ernst wie alle deutsche Heiterkeit zerstörenden Civilisation sich unterwirft, treffen wir in der tiefsten Zurückgezogenheit des Privatlebens, in niederen Beamtungen ohne Protektion, namentlich aber in kleinen Universitäts-Städten unmerklich verkommend, die oft sehr rührenden Zeugnisse für das stille, hoffnungslose Fortleben eines in seiner edleren Entfaltung gehemmten typischen Nationalgeistes an. Nach den Höhen der Gesellschaft zu jeder Aussicht auf Förderung, ja nur Anerkennung beraubt, werden aus dieser Sphäre die Blicke fast einzig auf die niederere Region des nicht minder verlassenen, und un-

geliebt wie unliebend, unschön und dürftig dahinsiechenden Volkslebens gerichtet. Wir verdanken dieser Richtung, sobald in sie die ganze Inbrunst und Tiefgründlichkeit des deutschen Geistes sich versenkte, die herrlichen, neu belebenden Ergebnisse der neueren deutschen Sprach-, Sagen- und Geschichtsforschung, und will man mit einem Namen bezeichnen, was seit dem Erlöschen unserer großen Dichterperiode dem deutschen Geiste zu Ehre und Trost erwachsen ist, so ist nur der Name Jakob Grimm zu nennen.

Der Gestalten gerade dieses Mannes, und seines treuen Bruders Wilhelm, hat sich der heutige Theater-Witz bemächtigt, um dem lachlustigen Publikum zu zeigen, wie solche Gelehrte sich ausnähmen, wenn man sie sich näher ansähe. Eine allerdings in das Wunderliche übergehende Unbehilflichkeit, ja völlige Gelähmtheit dem wirklichen Leben gegenüber, kann, wie das Spiel auf das grobe Lachen unseres glücklichen Theaterpublikums berechnet ist, dem Verständnißvollen, welchen in den hier vorgeführten beiden Ehrwürdigen der Wunderhauch des nun in die Tiefe seines wurzelhaften Geburtslebens entrückten deutschen Geistes anweht, ein gut gelauntes Lächeln immerhin noch abgewinnen; tief rührt dabei die dem Leben zugewandte kindliche Sanftmuth und unschuldvolle Milde dieser hochgewaltigen Helden einer Wissenschaft, welche ihnen erst ihre Entstehung selbst verdankte. — Anders nimmt sich dagegen dieselbe Unbehilflichkeit und Lahmheit aus, wenn wir ihr im Leben, oder gar in Büchern begegnen, nackt für sich, ohne allen erklärenden tiefen Hintergrund, sondern mit einem gewissen Hochmuth eben nur auf diese Unbehilflichkeit pochend, den nothdürftig gezogenen engen Kreis eigener Bewegung als das Centrum der Welt ansehend, in welches mit Eifer und Geifer das da draußen Liegende hineingezwungen werden soll. Die Eigenschaften des großen Genie's oder des großen Unglückes von der reinen Beschränktheit angenommen zu sehen, hat wirklich etwas Lächerliches: keinem unserer Theater-Dichter ist es aber noch beigekommen, dieses dem Deutschen unserer Tage so nahe liegende Thema der Lachlust vorzuführen. Das

Erhabene zu verspotten scheint allerdings leichter, als das Richtige in seinem lächerlichen Ernste zu zeigen!

Die von uns zuletzt berührte Erscheinung entbehrt, im Großen und Ganzen erfaßt, leider auch ihres sehr erklärenden und entschuldigenden Grundes nicht. Charakterzüge, welche dem Deutschen angeboren sind, und nur durch sehr vortheilhafte Ausbildung der Gesammtheit seiner Anlagen die Wirksamkeit von Vorzügen gewinnen können, müssen unter der traurigen Vernachlässigung, in welcher das deutsche Wesen seit fünfzig Jahren leidet, nothwendig nur ihre üble Seite entwickeln. Das individuelle Freiheitsgefühl, mit dessen rührender Verherrlichung der junge Goethe in seinem „Götz von Berlichingen" seine große Dichter-Laufbahn beschritt, ist der Zug, welcher den deutschen Volksgeist am meisten vom romanischen unterscheidet: liegen die schmerzlichen Folgen seiner Ausartung in der Geschichte des deutschen Reiches vor uns, so treten sie uns nicht minder bedauerlich in unserer modernen Litteratur-Periode entgegen. Und doch sind die hieraus entspringenden Fehler immer noch die am wenigsten bedenklichen; durch ihre Aufdeckung und Zurechtweisung verbleibt immer die Klärung eines Quelles reicher deutscher Tugend zu hoffen, während das eigentliche Gebrechen der gegenwärtig blühenden Litteratur so widerwärtiger Art ist, daß die Bloßlegung der natürlichen Wurzeln jener sonderbar duftenden Blüthe weder eine deutsche, noch romanische, noch auch orientalische Tugend an das Licht bringen könnte.

Es ist erklärlich und zu entschuldigen, daß der in kleinlichen Verhältnissen verkommende, an jeder Entwickelung zu irgend welcher Macht verhinderte Deutsche, der rings um sich eine Welt in Flor erblickt, zu welcher er keine innerliche Beziehung seiner Natur erkennt, in Groll gegen alles Glänzende und machtvoll sich Aufdrängende überhaupt geräth. Selbst von Unbehilflichkeit zu Unbeholfenheit gedrängt, in eine Sphäre der engsten bürgerlichen Wirksamkeit eingezwängt, kann es dem sanften Gemüthe und offenen Kopfe liebenswürdig wiederum beikommen, die ihm einzig vertraute Welt zum Idyll zu

gestalten, und in oft rührenden Variationen zu erklären, er sei glücklich und verlange nicht aus seinem Idyll heraus. Er gewinnt zur Anpreisung seines Idylls ein um so größeres Recht, als er aus dem Schatten desselben auf eine Welt hinausblickt, in welcher ihm die Sonne nur das Hohle und Nichtige beleuchtet; er kann den Affekt, das falsche Pathos, welche dem falschen Treiben da draußen einen Anschein von wirklichem bedeutendem Leben geben sollen, verlachen, seine Simme, wenn er wahren drängenden Beruf dazu in sich fühlt, ermahnend und belehrend nach außen erheben. Bereits wird es ihm aber sehr übel anstehen, wenn er bei dieser Gelegenheit in Zorn gerathen, vom Grenzstein seines Idyll's aus drohend in die Welt hinein rufen wollte. Ganz wahnsinnig jedoch würde er sich ausnehmen, wenn er, im Affekt des Zornes zu jeder Unterscheidung unfähig geworden, das Ächte selbst mit dem Unächten verwechselnd, nun überhaupt blindlings gegen Alles losführe, was nun eben in sein Idyll nicht passen will. Wenn er z. B. mit schönem deutschem Instinkte herausgefühlt hat, daß in dem von unsrer modernen Civilisation verhöhnten deutschen „Philister" immer noch ein letzter und wichtiger Kern der ächten kräftigen deutschen Natur stecke, so wird es ihm vortrefflich anstehen, wenn er mit Liebe und Sorgfältigkeit diese Natur dem immer größeren Entartungen ausgesetzten Volksgeiste zum Verständniß zu bringen sucht: — wie aber, wenn das als fertige Erscheinung auf ihn zutritt, was im allergünstigsten Falle aus jenem Kerne sich entwickeln konnte, und wenn er nun, sie mit dem Teufel draußen verwechselnd, wüthend diese Erscheinung von sich abwehrte, und laut tobte und schrie: „ich will meinen Philister, nur meinen Philister; dieser ist der eigentliche Mensch!" — Er würde sich wirklich sehr komisch ausnehmen, bis dahin, wo die Sache ernsthaft wird und das ästhetische Delirium in moralische Perversität übergeht. Ein solcher biederer Deutscher, der rings um sich den realen Boden der bürgerlichen Welt mit gleicher Biederkeit gepflastert sieht, könnte zu dem alten Schaden, an dem wir alle leiden, viel neuen verderblichen

Schaden anrichten. Denn, stachelt die Kleinlichkeit und den Neid des deutschen Philisters noch auf, so sperrt ihr Demjenigen, der auf den ruhigen Freiheitssinn der offenen deutschen Natur noch einzig vertraute, den letzten Weg zur Rettung Aller vom gemeinsamen Verfall.

Der bekannte Verfasser des „neuen Novellenbuches", Hr. W. H. Riehl, darf den Anspruch erheben, über das Thema, welchem wir soeben unsere Aufmerksamkeit widmeten, als Autorität vernommen zu werden. Zwar scheint ihm, da er zwischen Dichter und Kritiker schwankt, der Gegenstand nicht völlig zu objektivem Bewußtsein gelangt zu sein, wogegen er mit starkem subjektivem Gefühle mitten in ihm selbst mit inbegriffen erscheint. Wir sagen: mitten darin, um ihm zugleich die Stellung anzuweisen, die er uns nicht nur zwischen dem deutschen Gelehrten, dessen edelster Typus uns in J. Grimm vorliegt, und dem wahren deutschen Volksdichter, dem wir noch vergeblich zu begegnen suchen, sondern auch, in Betreff seines Urtheiles und seiner Tendenz, zwischen Denjenigen einnimmt, deren äußerste Charakterdifferenz wir in der vorangehenden Skizze kurz bezeichneten. Der bedenklichen Verirrung des Fanatismus' des Philisterthumes hat er sich nicht zu jeder Zeit fern zu halten vermocht, und diese war es, die ihn zu einer Überschätzung seiner eigenen Kräfte verleitete, welche er, wenn wir nicht irren, nicht ganz unempfindlich zu büßen hatte. Uns erscheint nun dieses „neue Novellenbuch" ein Zeugniß für den edlen Rückhalt, welchen Herr Riehl in seiner wahren Begabung gegen die weniger ermuthigenden Erfolge seiner Wirksamkeit auf dem Wege jener Verirrung fand. Die Apostel des Idyll's, der maaßvollen Selbstbeschränkung, wirken unwiderstehlich rührend und einnehmend, sobald sie uns mit dem Ausdrucke der innigen Bescheidenheit und Milde ansprechen: die Wirkung einer solchen Ansprache, wenn sie eben aus sanftem Herzen und ruhig klarem Kopfe zu uns gelangt, mahnt uns unwillkürlich an das verlorene Paradies, und sie ergreift um so tiefer, als es sich hier wirklich um das verlorene Paradies des schlichten und doch so tiefen deutschen Sinnes handelt, dieses Kernes der edlen

deutschen Herrlichkeit, deren Verfall wir beklagen. Wirkliche und wahrhaftige Harmlosigkeit, — oh! welcher Quell alles Erhabensten! Immer reicher und tiefer zu sein als man scheint, immer mehr zu leisten als man verspricht, immer kräftiger zu erquicken als man erhoffen ließ, — dieß ist der Lohn dieser ächten Harmlosigkeit. Wie sehr verliert aber diese Tugend sogleich an Kraft, wenn sie sich, auch nur mit dem Leisesten, ein einziges Mal rühmt, ja nur, selbst mit einem noch so versteckten Winke, auf sich deutet. Würde nun gar aber mit der ausgestreckten Hand, wie auf einem Einladungsschilde, auf sie, als großen, besonderen Genuß versprechend, hingewiesen, ja sollten wir dieser Hand sogar anmerken, daß sie sich heimlich zur Faust ballt, um dem ersten vorübergehenden „Harmvollen" eines zu versetzen, so hätten wir nicht nur ein lächerliches Schauspiel vor uns, sondern wir würden auch ein sehr gerechtes Bedenken gegen die Natur der als produktiv uns angekündigten Harmlosigkeit unmöglich von uns abwehren können. Da Herr Riehl nun eben nicht nur Dichter, sondern auch Kritiker ist, dünkt uns auch das soeben hier berührte Dilemma seiner eigenen Natur ihn, und, wie uns scheint, in sehr vortheilhaftem Sinne für seine eigene Entwickelung beschäftigt zu haben: er weiß es bereits als Dichter zu behandeln, — mindestens dünkt uns vor Allem die gemüthliche Novelle „das Quartett" aus des Dichters innerer Beschäftigung mit diesem Dilemma ihre Eingebung und Gestaltung gewonnen zu haben. — Wir dürften vielleicht wünschen, daß diese innere Reinigung in Zukunft sich auch etwas wählerischer auf die Beurtheilung des Werthes und der Bedeutung der vom Dichter zu verarbeitenden Einfälle richte: wir vermuthen, daß Herr Riehl dann etwa finden würde, daß die Mittheilung eines Stückes wie der „Abendfrieden", welches er seinem Buche als Vorrede giebt, auf einem Misverständnisse ähnlicher Idylle, wie sie, bei unscheinbar geringfügigem Stoffe unter der Hand wahrhaft großer Dichter einen unbegreiflichen und doch unleugbaren Werth erhalten haben, beruhe. Recht einnehmend wird Herr Riehl jedoch stets wirken, und den Leser

mit der Freude der Bereicherung durch neue, im wirklichen Leben ganz unbeachtet gebliebene, durch den Zauber der Wahrhaftigkeit künstlerisch lebendig geschaffene Bilder erfüllen, wenn er seine Gestaltungskraft so bestimmt und rückhaltslos ausschließlich der Darstellung des von ihm innig Erschauten zuwendet, wie er dieß in der originellen Novelle „die Hochschule der Demuth" that. Ein schöner, vielsagender Titel, welcher nach unserer Empfindung bereits als Motto dem ganzen freundlichen Buche vorgedruckt sein dürfte!

Herr Riehl mußte es leider für vortheilhaft finden, in neuerer Zeit aus seinem zuletzt mit empfehlendem Anstande eingenommenen Idyll-Refugium hervorzubrechen, um allerhand kleinlichen, aber boshaften Unfug anzurichten. Sind es wirklich seine Besorgnisse um unsere Kultur, welche er — wie man in den Zeitungen liest — auf das Genaueste studirt haben soll, oder ist es ein chronisch wiederkehrender Ärger über sein Verunglücken als öffentlicher Komponist „für das Haus", was ihn, wenn auch in den Verkleidungen der Gelegentlichkeit, zu Zeiten wieder auf das Feld der Musik treibt? Gewiß ist, er scheint es nicht lassen zu können, aus der Schule der musikalischen Demuth dann und wann eine Impertinenz gegen den Hochmuth loszulassen, welcher mit der Impotenz sich nicht abgeben will. So bekümmert es ihn neuerdings z. B., daß die Musiker zu viel Fertigkeit auf ihren Instrumenten erlangt haben, und bedauert, daß sie dadurch einen so guten Komponisten, wie Beethoven, welcher noch die C moll-Symphonie so geschrieben habe, daß man sie im Riehl'schen Idyll herunterzuspielen vermochte, schließlich zu einer so schwierigen Schreibart verleiteten, daß man sich „im Hause" unmöglich mehr mit der Pfeife im Munde dazu an das Pult setzen könnte. Hierbei überläßt er es uns, jene so einfache C moll-Symphonie im musikalischen Tabaks-Kollegium uns aufgeführt zu denken, und geleitet uns, sollten wir keine große Erbauung hieran

finden, dagegen mit Vorliebe in Bildergallerien und Lesemuseen, wo er vermöge „harmloser" Vergleiche und Analogien uns immer wieder den freundlichen Rath ertheilt, gegen alles Große, in der Kunst — wie gewiß auch im Leben —, möglichst mistrauisch zu sein. Für die Musik hat er es auf die Naivetät abgesehen, und muß es bedauern, daß die neueren Komponisten, von Weber an, reflektirte Musik geschrieben haben, in welchem Bedünken er mit dem berühmten Wiener Doktor Hanslick durchaus übereinstimmt. Eine Definition jenes Begriffes einer „Naivetät", welcher er eine „Reflexion" gegenüberstellt, erspart er uns, vermuthlich in der Annahme, daß hierfür bereits Schiller gesorgt habe; diesen lesen nun aber unsere Kulturforscher nicht mehr, und es begegnet ihnen daher, daß sie seine berühmte Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung" insoweit irrig im Gedächtnisse bewahren, als sie dem dort definirten Naiven, welchem sehr bestimmt das Sentimentale entgegengehalten wird, ein konfuses Reflektirtes (etwa nach Hegel) gegenüberstellen. Da es nun sehr bekannt ist, daß mit Reflexion sehr Vieles, nur keine Kunst, vor Allem keine Musik zu Stande zu bringen ist, gelangen unsere harmlos idyllischen Kritiker, an dem Leitfaden einer ebenso richtigen als treugemeinten Prämisse, zu dem, für die neuere Musik so fatalen Schlusse, daß an ihr unmöglich Etwas sein könnte. Seiner persönlichen Bedenken hierüber entäußert sich nun Herr Riehl vor einem Publikum, welchem bei dem Worte „Reflexion" allein schon die Haut schaudert, da bis jetzt es noch Niemand gelingen konnte, die Leute darüber aufzuklären, daß es sich bei der Reflexion um eine Art der Erkenntniß handele, welcher einzig wiederum nur die intuitive (anschauende) Erkenntnißweise gegenübersteht; daß somit dem naiven Kunstproduziren ein reflektirendes Musikmachen gegenüberzuhalten, gerade so unsinnig ist, als der intuitiven Apperzeption eine sentimentale Erkenntniß entgegenstellen zu wollen. Doch hält Herr Riehl auf solcher Basis öffentliche Vorträge, und erschreckt dadurch die Gemüther, welche bei „Reflektiren", wenn sie es nicht mit „Resigniren" verwechseln, auf das Nachdenken

gerathen zu müssen glauben, was ihnen doch jetzt durch eine so allgemein blühende Presse und ihre Organe gründlich erspart zu werden pflegt. Nun gar sich denken zu sollen, daß die Musik, die man dem Publikum im Theater vorspielt, durch Nachdenken hervorgebracht worden sei, müßte da, wo harmlose Erheiterung doch der einzige Zweck sein kann, eine wahre Kalamität erkennen lassen, gegen welche mindestens Bedenken erweckt zu haben dem berühmten Kulturstudiosen immerhin als großes Verdienst angerechnet werden dürfte.

Und doch scheint es sich hier um ein bisher unenthülltes Geheimniß zu handeln. Herr Riehl hat wirklich durch Reflexion Musik zu Stande gebracht. Er hat nämlich, seitdem ihm der Verfall der deutschen Musik in Folge des Aussterbens der von ihm studirten „Charakterköpfe" ersichtlich geworden ist, darüber ernsthaft und ohne Spaß nachgedacht, wie eine Musik zu schreiben wäre, welche dem Ärgerniß abhälfe, und — er schrieb sie. Als er darüber bedenklich wurde, daß sie keinem Menschen gefallen wollte, dachte er hierüber wiederum nach, und gerieth darauf, daß er im Ernste seines Vorhabens die „Naivetät" vergessen hatte. Somit hat er nun wohl guten Grund, diese seinen Nachfolgern einzuschärfen: denn Schaden macht klug.

Ehre ihm, und — Gott befohlen! —

II.

Ferdinand Hiller.

(„Aus dem Tonleben unserer Zeit".)

Man wird die Bedeutung großer Kunstgenie's nie richtig beurtheilen können, wenn man sich entgehen läßt, daß die Grund- oder Unterlage aller praktischen Kunstausübung zuerst nur ein künstlerisches Handwerk ist, welches Tausende erlernen, darin es zur Fertigkeit, ganz wie beim Gewerk zur Meisterschaft bringen können, ohne deßwegen in irgend eine wesentliche Beziehung zu dem eigentlichen Kunstgenie, ja mit der eigentlichen Kunst, der idealen, selbst nur in Berührung zu treten. Ganz besonders gilt das hier Gesagte von dem Musiker, der, bald störend, bald erwünscht, in den Kreis bürgerlicher Beschäftigung oder bürgerlichen Behagens hereintritt, hier gerufen, dort fortgescheucht, müßiggängerisch, ohne Sinn für Geistesbildung, mit sehr geringer Vernunft, schwächlicher Verstandesbegabung, ja auffallend geringer Phantasie, eine Art von halbmenschlicher Existenz darstellt, welche sich recht drastisch in jenem so vorzüglich musikalischen Naturleben der Zigeuner bis hart an die Grenze des menschlichen Thieres verliert. Daß sich der Halbgott dieses Halbmenschen bemächtigte, um mit ihm

vereint die übermenschlichste aller Künste, die göttliche Musik, diese zweite Offenbarung der Welt, das unaussprechlich tönende Geheimniß des Daseins, in das Leben zu rufen, hat mit der wesentlichen Beschaffenheit dieses Musikers eigentlich ebenso viel oder ebenso wenig zu thun, als der große tragische Dichter mit dem Komödianten zu thun hat, auf dessen Vorhandensein er nichtsdestoweniger die Entstehung seines Werkes begründete. Wie unter der Begünstigung der vollsten Anarchie der modernen Kunstzustände aber dem Mimen es gelungen ist, sich zum Herren des Theaters zu machen, so gelang es nicht minder dem gemeinen Musiker, nur durch Benutzung sehr verschiedenartiger Umstände, sich obenan zu setzen, dem Kunstgenie die Handwerksgilden-Meisterschaft entgegenzustellen, und sich als den eigentlichen Besitzer der Musik zu gebärden. Der Unterschied zwischen beiden Empörungen liegt aber in der Verschiedenartigkeit des Bodens, welcher von ihnen in Beschlag genommen wurde; der Mime vermochte das Theater zu beherrschen, weil er dort eine betäubend populäre Wirksamkeit unmittelbar ausüben, und das Urtheil des Publikums über die dramatische Kunst irre leiten konnte; der Musiker, den wir sofort näher betrachten werden, mußte für sich den Konzertsaal aussuchen, um dort, wohin er kein eigentliches Publikum, sondern mehr eine Art Konventikel um sich versammelte, sich als Kunstgenie ansehen zu lassen. Durch welche ganz besondere Eigenschaft der Musik die Irreleitung und Bethörung der verschiedenen lokalen Konventikel der Konzertabonnenten möglich wurde, gehört einer weiteren besonderen Untersuchung an; da wir es heute nur mit der gewissermaaßen sozialen Physiognomie des Musikers zu thun haben, begnügen wir uns bloß die persönlichen Mittel zu bezeichnen, welche der Musiker für seinen Zweck anwendete. — Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genie's" und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in

letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate, welches in früheren Zeiten (wo ja Heroen wie Händel selbst seine schnell zu liefernden Kantaten oft aus fremden und eigenen älteren Stücken zusammensetzte) einen ganz vernünftigen praktischen Sinn hatte, ist für unsere Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestallung durch die respektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen. Welch' unermeßliches Unheil hierdurch andererseits über den Geist der Aufführung unserer wirklichen musikalischen Kunstlitteratur gekommen ist, da eben die Haupterforderniß schlichter, für ihre wichtige Aufgabe verständig gebildeter Dirigenten ganz außer Acht gelassen wurde, dieß nachzuweisen müssen wir ebenfalls einer besonderen Untersuchung überlassen, um wiederum zunächst nur die Konstatirung der physiognomischen Beschaffenheit des von uns gemeinten Musikers unserer Zeit festzuhalten. Was in Folge des soeben besprochenen Resultates zum bürgerlichen Fortkommen half, möglichste Berühmtheit auch als „Komponist", ward somit das Hauptaugenmerk, — wie diese Berühmtheit zu erreichen sei, die theils angenehm schmeichelnde, theils aber auch peinlich aufregende Hauptsorge des Musikers. Das Komponiren selbst ist zwar heut' zu Tage bald und leicht zu erlernen: aber so zu komponiren, daß darüber die Berühmt-

heit leicht und bald von selbst komme, das ist und bleibt ganz abscheulich schwer. Die Meisten begnügen sich daher mit einer mäßigen Lokalberühmtheit: das trauliche Epitheton „unser" zu dem „genialen Meister" u. dgl. muß gewöhnlich dafür mit in den Kauf genommen werden.

Nun aber kam eine ganz neue Gattung von Musikern auf, deren Mittel es erlaubte, die Sache höher zu treiben: ungemeine Beispiele des Gelingens lagen vor; des seligen Meyerbeer's Fortune ließ nicht ruhig schlafen. Wir könnten mit einigen Charakterstrichen die Bemühungen eines solchen Musikers, um jeden Preis gehörig berühmt zu werden, zeichnen: doch dürfte es nicht recht sein, an den komischen Einzelheiten seiner Irrfahrten nach Berühmtheit uns belustigen zu wollen, was andererseits nicht ausbleiben würde. Dieser Musiker, der vom zartesten Knabenalter an, mit ausdauerndster Überwachung aller irgend sich darbietender, und aus dem vorliegenden Buche sehr leicht zu erkennender, hilfreicher Chancen hierfür auf die Bahn der Berühmtheit getrieben wurde, ohne es je durch eine offene künstlerische That zu einem wirklichen Erfolge zu bringen, ergriff zuletzt, das größere Ruhmestheater Frankreichs und Italiens aufgebend, das bescheidenere Auskunftsmittel seiner einfacheren deutschen Zunftgenossen. Er wurde in Köln a. Rh. Musikdirektor, wie es scheint besonders der so weit verbreiteten und gelesenen Kölner Zeitung wegen, für welche er bald einen besonderen Freund, den verstorbenen Professor Bischoff, nachdem er ihm den Werth seiner Werke entdeckt hatte, als andauernden Ruhmesarbeiter zu verwenden wußte. Immerhin eine mühselige Arbeit. Auch glaubte unser Musiker einmal sie aufgeben zu können, um ganz besonders schnell berühmt zu werden: er erhielt einen Ruf als Dirigent der italienischen Oper in Paris, ließ Köln, Musikschule und Konzert-Direktion eifrigst fahren, und glaubte nun der Sache im Fluge beikommen zu können. Allein, so wie er es im Großen betrieb, hatte unser Musiker immer Unglück: so auch mit der italienischen Oper in Paris. Köln mußte wieder gut

sein: er kehrte zurück, um nun zu versuchen, ob er sich durch seinen Bischoff nicht wenigstens zum niederrheinischen Papst machen könnte. Er war auf dem besten Wege dazu, als er erfahren mußte, daß selbst der Niederrhein ihm noch nicht so ganz sicher sei: das Musikfestcomité war auf den Gedanken gekommen, seine Feste doch nicht lediglich zum Monopol der Lokalberühmtheit zu machen, und hatte eines Tages zu der Leitung eines solchen einen Anderen eingeladen. Dieser Andere war nun für unseren Musiker der allerfatalste Gegensatz: Jenem war von frühester Jugend an das Berühmtwerden so ganz von selbst und kinderleicht gekommen, daß der qualvoll vergebens darnach sich Abmühende in den rasendsten Ärger gerade über diese Entgegenstellung verfallen mußte. — Herr Ferdinand Hiller, der Verfasser des oben angezeigten Buches, ist es, dessen Leiden wir uns soeben vorführten: der mühelos, durch den Eigensinn der mit reichster Fülle gerade ihn begabenden Natur zur berauschendsten Berühmtheit gelangte Andere war Franz Liszt. Der Vorfall, von dem wir sprechen, ereignete sich im Sommer 1857. Zu welchem Ausbruche seines Ärgers sich Herr F. Hiller, sonst so zahm und geschmeidig, bei dieser Gelegenheit verleiten ließ, werden wir bei näherer Beachtung seines Buches ersehen.

Für jetzt nur noch ein Wort zu Herrn „M. H.", welcher sich um uns das Verdienst erworben hat, durch einen in der Wochenausgabe der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 15. Nov. d. J.*) zu lesenden Artikel auf das Hiller'sche Buch aufmerksam zu machen, und da wir hieraus einige lehrreiche Wahrnehmungen gewinnen durften, unsere dankbare Beachtung auf sich gezogen hat. Wir wollen diese Verbindlichkeit durch einige Gegenbelehrungen unserer Seits zu erwidern suchen. — Im Betreff eines damals veröffentlichten und nun durch Wiederabdruck in dem angezeigten Buche desselben der Vergessenheit

*) (1867.)

entrissenen Zeitungsartikels des Herrn F. Hiller, läßt Herr M. H. sich folgendermaßen vernehmen:

„Am höchsten rechnen wir dem Verfasser seinen Bericht über das Aachener Musikfest 1857 an, denn hier bewährte er den Muth, den Marx den Musikern abspricht. Es ist keine Kleinigkeit, gegen eine von der breiten Mittelmäßigkeit vergötterte und sich selbst gegenseitig vergötternde Clique aufzutreten, gegen eine Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt; keine Kleinigkeit, den Koribanten zu sagen, daß sie nur Lärm machen, um die Stimme des Götterkindes zu überlärmen; keine Kleinigkeit, der Sekte die Wahrheit in's Gesicht zu werfen, daß ihr Liszt nicht zu dirigiren verstehe, und daß ihre Musik nur in Ausnahmsfällen Musik ist. Die Polemik, die Hiller damals eröffnete, hat heute schon ihre Frucht getragen, und viele von denen, die ihn damals am liebsten gesteinigt hätten, sind heute seiner Meinung." —

Wem nun die genaue Physiognomie der hier berührten Personen und Umstände bekannt ist, der kann am Ende begreifen, daß so etwas, wie das hier Gedruckte, im Gespräche zwischen den Herren M. H. und F. Hiller, wenn es vielleicht gilt einem soeben aus Californien angelangten neuen Zöglinge der Kölner Musikschule sich in einem würdevoll streitbaren Lichte zu zeigen, geredet wird; auch daß etwas Derartiges im ermuthigenden Briefverkehre unter einander zur Niederschrift gelangt, ist faßlich: daß es aber öffentlich gedruckt wird, können wir nur daraus erklären, daß diese Herren von jener „Armee von Musikern, die mehr Zeitungsnotizen als Noten schreibt", das beruhigende Wissen hegen, daß sie ganz und gar nicht existirt. Denn wäre nur ein schwacher Trümmerrest einer solchen, vom Kölner Falstaff in der großen Schlacht am Niederrhein besiegten Armee wirklich vorhanden, so müßte ihnen doch füglich vor einer von den „Zeitungsnotizen" bangen, welche, nach dem was sie (wie hier ersichtlich) selbst darauf geben, ihnen doch immer das einzig reale Objekt der Freude und des Leides sind. Wir glauben mit Sicherheit annehmen zu

dürfen, daß die Herren schon dießmal sehr überrascht davon sein werden, einen armen Versprengten aus der 1857er Niederlage plötzlich seine Stimme erheben zu hören: denn so sicher wähnten sich die Herren in ihrem stillen öffentlichen Verkehre, daß sie, über den verwunderlichen Erfolg ihrer Heldenthaten selbst erstaunt, nun auch finden zu dürfen glaubten, die That, welche solch' erstaunliche Erfolge bewirkte, müsse doch allermindestens von dem „Muthe" eingegeben gewesen sein, welchen der selige Marx den Musikern, somit sogar sich selbst, absprechen zu müssen vermeinte. Daß hierbei Herr M. H. Wuth mit Müth verwechselt, gewinnt somit einen Sinn. Einen Erfolg erlebten die Herren damals auch: der Geifer, zu welchem der Eifer sich in einem für semitische Sprachbedürfnisse organisirten Mundwerke so kräftig schnell umsetzt, ist durchaus widerwärtig; man weicht ihm aus, und wär's nur um seine Bekleidung davor zu bewahren.

Dennoch dürfte es einmal vorübergehend an der Zeit erscheinen um gewisser gemeinnütziger Zwecke, wie z. B. der Beleuchtung des heutigen deutschen Musikwesens willen, die rechte geiferdichte Tracht anzulegen, um mit diesen Herren ein Wort zu sprechen. Und so möchten wir für dießmal Herrn M. H. noch etwa folgende Verwarnungen und Belehrungen zukommen lassen. Vor allen Dingen muß man, wenn man die Kölner und die Augsburger Allgemeine Zeitung in der Weise zu seiner Verfügung hat, daß irgendwie günstige Berichte über thatsächliche Erfolge der Gegner stets wenigstens mit hämischen Bemerkungen der Redaktion begleitet werden, nicht die Ungereimtheit begehen, diesen Gegnern Berühmtheit durch Zeitungsreklame vorzuwerfen, ohne nicht zugleich nachzuweisen, welches mindestens jenen beiden verbreitetsten deutschen Zeitungen (wir nannten gut gelaunt nur sie) gleich stark gelesenes Blatt ihnen seit Dezennien zu Gebote stehe. Ferner: durch die Unbetheiligung des Gegners am großen Zeitungswesen muß man sich nicht zu der Unvorsichtigkeit verführen lassen, über Dinge zu schreiben, von denen man nichts versteht; oder, wenn das zu Schreibende von Solchen eingegeben wird,

von denen anzunehmen wäre, sie verstünden etwas, so muß man sich vor Auslassungen hüten, welche vom Gebiete des Sachverständnisses in das des persönlichen Beliebens hinüberspielen: wir meinen, man müsse sich dann ruhig, nicht genial geriren, weil man sonst auf dem immerhin schlüpfrigen Felde der Unkenntniß nicht weiß, wie es bekommen kann. Daher in Allem etwas mehr Maaß! Man lobe Herrn F. Hiller, seine Liebenswürdigkeit, seine Sanftmuth, seine angenehme Unterhaltung in Gesellschaft, sein fertiges Klavierspiel, seinen regelrechten Taktschlag, seine gediegene Art zu komponiren; auch wird es viele Mitglieder von Gesangvereinen interessiren zu sehen, daß man von der „Zerstörung Jerusalems", den „Psalmen" u. s. w., in welchen sie einmal mitgesungen hatten, auch nach der Zeit noch gedruckt lesen kann: diese Freude darf man dem Einen wie den Anderen bereiten, ohne bei dieser Gelegenheit von „Unsterblichkeit" und dergleichen großen Dingen zu reden; davon sagt sich's leicht, aber was denkt sich Der, der es liest? Auch setze Herr M. H. den Leser im Betreff seines Gedächtnisses nicht in Verlegenheit: z. B.

„Erinnert sich der Leser, daß er im Verfasser dieser Aufsätze einen tiefen Kenner und Meister seiner Kunst vor sich hat?"

Diese Frage erregt die Verlegenheit, daß man entweder Herrn F. Hiller gar nicht kennt, oder, wenn man ihn kennt, von Dem, was Herr M. H. meint, keine Erinnerung haben kann. Alles das sind schädliche Schwächen für den Fall, daß solch' ein Elaborat einmal näher in Betrachtung gezogen wird, wogegen dann der Verfasser eigentlich darauf rechnen müßte, daß dieß nicht geschehe. Es geschieht aber doch einmal und wird wieder geschehen, wenn erneuete Veranlassung kommt. Deßhalb rathen wir denn auch schließlich, daß es immer noch am besten sein dürfte, Herrn F. Hiller, wenn denn doch das Bedürfniß darnach mit Naturnothwendigkeit vorhanden ist, cum grano salis zu loben: da uns sehr viele angenehme und treffliche Eigenschaften Herrn F. Hiller's bekannt geworden sind, findet uns Herr M. H. gern geneigt, bei solchem Lobe ihn herzlich zu unterstützen; wir hoffen, daß

schon bei näherer Beleuchtung des vorliegenden Buches hierzu willkommene Veranlassung geboten sein wird. Nur — den Grund nannten wir — vermeide Herr M. H. den Eifer, rede keine Unwahrheiten nach, setze sich nicht auf das hohe Pferd und versteige sich nicht gar etwa in das Dithyrambische, wo dann das mit zärtlichem Seitenblicke auf den Kölner Freund angezogene „Götterkind" dem tumultuarischen „Koribanten" Liszt gegenüber sich ganz erstaunlich lächerlich ausnehmen muß. So etwas geht nicht, selbst nicht im heutigen musikalischen Deutschland. — Und nun zur Sache, dem litterarischen Objekt!

Dieses, ein Buch von zwei Bänden, näher betrachtend, finden wir, daß es Feuilleton-Geschwätze ist, über das wir nichts zu sagen haben, welches wir aber dem Leser aus vielen Gründen zur Durchsicht, Herrn W. H. Riehl aber im Besonderen zur kulturhistorischen Studie empfehlen, und zwar letzteres wegen der verschiedenen feinen Cigarren, die der Verfasser darin bei Rossini raucht. —

III.

Eine Erinnerung an Rossini.

Im Beginne des Jahres 1860 führte ich in Paris, mit zweimaliger Wiederholung, einige Fragmente meiner Opern, zumeist Instrumentalsätze, in der Form eines Konzertes auf. Die Tagespresse erhob dagegen ein größtentheils feindseliges Aufsehen; bald durchlief dieselbe auch ein angebliches Witzwort Rossini's. Dessen Freund Mercadante sollte für meine Musik Partei ergriffen haben; hierüber habe diesen Rossini beim Diner dadurch zurecht gewiesen, daß er ihm von einem Fische nur die Sauce servirte, mit dem Bemerken: die bloße Zuthat gezieme Dem, der sich aus dem eigentlichen Gerichte, wie aus der Melodie in der Musik, nichts mache.

Mir war über Rossini's bedenkliche Nachsicht gegen die sehr ungewählte Gesellschaft seines allabendlich stark besuchten Salons mancherlei Uneinladendes berichtet worden; ich glaubte die Anekdote, welche namentlich auch in deutschen Blättern große Freude bereitete, durchaus nicht für unwahr halten zu müssen. Keinerseits ward sie anders als mit Lobsprüchen auf den feinen Geist des Meisters erwähnt. Dennoch hielt es Rossini für würdig, als er davon hörte, in einem Schreiben an einen Zeitungsredakteur sich gegen diese „mauvaise blague", wie er es nannte, sehr ausdrücklich zu verwahren, und zu versichern, daß er sich kein Urtheil über mich anmaße, da er nur zufällig von einem deutschen Bade-Orchester einen Marsch von meiner Komposition gehört, der ihm übrigens sehr wohlgefallen habe, und daß er zu viel Achtung für einen Künstler hege, welcher das Gebiet seiner

Kunst zu erweitern suche, um sich über ihn Scherze zu erlauben. Dieses Schreiben ward auf Rossini's Wunsch in dem bestimmten Blatt veröffentlicht, in den übrigen Zeitungen jedoch sorgsam verschwiegen.

Ich fand mich durch dieses Benehmen Rossini's veranlaßt, bei diesem mich zu einem Besuche zu melden; freundlich wurde ich empfangen, und mündlich von Neuem über das Bedauern belehrt, welches jene kränkende Erfindung dem Meister verursacht habe. In der hieran sich knüpfenden längeren Unterhaltung versuchte ich dagegen Rossini darüber aufzuklären, daß jenes Witzwort, selbst so lange ich es als für wirklich von ihm ausgegangen hielt, mich nicht peinlich berührt habe, da ich nun einmal in der Lage sei, durch theils unverständige, theils absichtlich entstellende Beachtung und Besprechung einzelner Ausdrücke in meinen Kunstschriften, zu einer Verwirrung selbst Wohlmeinender über mich Anlaß geworden zu sein, welche ich am geeignetsten nur durch sehr gute Aufführungen meiner dramatisch-musikalischen Arbeiten selbst berichtigen zu können hoffen dürfe; bevor mir diese irgendwo gelungen, ergäbe ich mich geduldig in mein sonderbares Schicksal, und zürne Niemandem, der unschuldig in dasselbe verwickelt werde. Meinen Andeutungen schien Rossini mit Bedauern zu entnehmen, daß ich Grund habe, auch der deutschen Musikzustände nicht mit Befriedigung zu gedenken, wogegen er eine kurze Charakteristik seiner eigenen künstlerischen Laufbahn dadurch einleitete, daß er mir seine bisher gehegte Meinung mittheilte, es hätte aus ihm das Rechte werden können, wenn er in meinem Lande geboren und gebildet worden wäre. „J'avais de la facilité", äußerte er, „et peut-être j'aurais pu arriver à quelque chôse". Aber Italien, so fuhr er fort, sei zu seiner Zeit nicht mehr das Land gewesen, wo ein ernsteres Streben, namentlich gerade auf dem Gebiete der Opernmusik, angeregt und unterhalten hätte werden können; alles Höhere sei dort gewaltsam unterdrückt, und das Volk eben nur auf eine Schlaraffenexistenz angewiesen gewesen. So sei auch er in seiner Jugend im Dienste dieser Tendenz unbewußt aufgewachsen, habe nach links und rechts greifen müssen, um eben nur zu

leben zu haben; als er mit der Zeit in bessere Lagen gerathen, sei es für ihn zu spät gewesen; er würde eine Mühe haben aufwenden müssen, welche im reiferen Alter ihm beschwerlich gefallen wäre. Somit möchten ernstere Geister mild über ihn urtheilen; er selbst beanspruche nicht unter die Heroen gezählt zu werden; nur sei es ihm aber auch nicht gleichgiltig, wenn er so niedrig geachtet werden sollte, daß er unter die schalen Verspötter ernster Bestrebungen gehören könnte. Deßhalb denn auch sein Protest.

Hiermit, und durch die heitere, doch ernstlich wohlwollende Art, in welcher Rossini sich ausgesprochen hatte, machte er den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen auf mich, der mir bisher noch in der Kunstwelt begegnet war.

Habe ich ihn seit jenem Besuche nicht wieder gesehen, so sind mir doch noch Erinnerungen an ihn geblieben.

Zu einer französischen Prosa-Übersetzung mehrerer meiner Operndichtungen arbeitete ich ein Vorwort aus, in welchem ich eine übersichtliche Darstellung der in meinen verschiedenen Kunstschriften entwickelten Gedanken, namentlich über das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst, aufzeichnete. Bei der Beurtheilung der neueren italienischen Opernmusik leiteten mich hierin namentlich die so bezeichnenden, auf eigenste Erfahrung begründeten Mittheilungen und Äußerungen Rossini's aus dem oben angeführten Gespräche. Gerade dieser Theil meiner Abhandlung ward zu einer andauernden, bis auf den heutigen Tag unterhaltenen Agitation der Pariser musikalischen Presse gegen mich hervorgezogen. Ich erfuhr, daß der greise Meister in seinem Hause fortgesetzt mit Berichten und Vorstellungen gegen meine angeblichen Angriffe auf ihn belagert war; der Erfolg zeigte, daß es nicht gelang, ihn zu einer, von jenen ersichtlich gewünschten, Erklärung gegen mich zu bestimmen; ob er sich durch täglich ihm vorgebrachte Verleumdungen über mich betroffen fühlte, ist mir unklar geblieben. Von Freunden wurde ich gebeten, Rossini aufzusuchen, um ihm die richtigen Belehrungen im Betreff jener Agitation zu verschaffen. Ich erklärte:

nichts thun zu wollen, wodurch neuen Misverständnissen Nahrung gegeben werden dürfte; sehe Rossini nicht in seiner eigenen Weise auch hierin klar, so werde ich unmöglich in meiner Weise ihm Klarheit verschaffen können. Nach der Katastrophe, welche im Frühjahre 1861 bei seiner Pariser Aufführung meinen „Tannhäuser" betroffen, bat mich auch Liszt*), welcher kurze Zeit darauf nach Paris kam und öfter freundschaftlich mit Rossini verkehrte, diesem, der allem mir feindseligen Andringen gegenüber sich immer doch freundlich standhaft gehalten habe, durch einen Besuch auch die letzte etwa ihm erregte Wolke in meinem Betreff zu zerstreuen. Auch jetzt fühlte ich, daß es nicht an der Zeit sei, durch äußerliche Bezeugungen tiefer liegende Mißstände beseitigen zu wollen, und jedenfalls blieb es mir zuwider, hier wie dort Veranlassung zu irrigen Deutungen zu geben. Nach Liszt's Abreise überschickte mir Rossini aus Passy durch einen Vertrauten die bei ihm hinterlassenen Partituren meines Freundes, und ließ hierbei mir sagen, daß er gern selbst persönlich diese überbracht hätte, wenn sein übles Befinden ihn jetzt nicht an seine Wohnung fesselte. Und selbst jetzt noch blieb ich bei meinem früheren Entschlusse. Ich verließ Paris ohne Rossini wieder aufgesucht zu haben, und nahm es somit über mich,

*) Beiläufig sei hier, zur weiteren Berichtigung neuester Erfindungen auf Rechnung Rossini's, erwähnt, daß Liszt mir bereits vor vielen Jahren erzählte: er habe, als er einst eine seiner frühesten, stark exzentrischen Jugendkompositionen dem Meister vorgelegt, von diesem die ergötzliche Belobung erhalten: das Chaos sei ihm noch besser gelungen als Haydn. Es zeugt nun von wenig Verehrung, wohl aber von einem sehr ungebildeten Geschmack, diesen wirklich geistvollen Scherz Rossini's, wie dieß eben neuerdings an dieser Stelle geschah, dahin zu verderben, daß dem Meister die Platitüde untergelegt wird, gesagt zu haben: das Haydn'sche Chaos gefalle ihm besser, wobei außerdem die Wiederholung des so oft verbrauchten Witzes mit dem „l'autre me plaît davantage" unehrerbietigerweise dem Gefeierten noch zur Last gelegt wird. Daß die Anekdote aus der frühesten Jugendzeit Liszt's in dessen letzte „Abbé"-Zeit versetzt wurde, gehört schließlich zu den das Andenken Rossini's so übel behandelnden Leichtfertigkeiten, welche, wenn sie unberichtigt blieben, den ehrwürdigen Meister, welcher Liszt stets mit Freundschaft und wirklicher Hochachtung ergeben war, leicht einer sehr bedenklichen Duplizität schuldig erscheinen lassen könnten.

den Selbstvorwurf wegen meines schwierig zu beurtheilenden Betragens gegen den von mir so wahrhaft verehrten Mann zu ertragen.

Später erfuhr ich zufällig: ein deutsches Musikblatt („Signale für Musik") habe um jene Zeit einen Bericht über einen letzten Besuch gebracht, welchen ich, nach dem Durchfall meines „Tannhäuser", im Sinne eines verspäteten „pater peccavi" Rossini abzustatten für gut gehalten. Auch in diesem Berichte war dem greisen Meister eine witzige Antwort zuertheilt worden; auf meine Versicherung, daß ich durchaus nicht alle Größen der Vergangenheit niederzureißen gesonnen sei, habe nämlich Rossini mit feinem Lächeln erwidert: „Ja, lieber Herr Wagner, wenn Sie das könnten!"

Ich hatte nun zwar wenig Aussicht, auch diese neue Anekdote von Rossini selbst dementirt zu sehen, da nach früher gemachter Erfahrung gewiß dafür gesorgt war, daß ihm jetzt dergleichen auf seine Rechnung laufende Geschichtchen nicht mehr bekannt würden; dennoch fühlte auch ich bisher mich nicht veranlaßt, hierin etwa für den Verleumdeten, welcher in meinen Augen offenbar Rossini war, einzutreten. Da nach dem kürzlich erfolgten Dahinscheiden des Meisters sich aber von allen Seiten Neigungen zur Veröffentlichung biographischer Skizzen über ihn kundgeben, und, wie ich leider wahrnehme, dieß vor allen Dingen mit dem Eifer geschieht, allerhand Geschichtchen, gegen welche der Todte nun nicht mehr protestiren kann, mit gutem Effekt anzubringen, so glaube ich meine wahre Verehrung des Verewigten für jetzt nicht besser bezeugen zu können, als indem ich durch die Mittheilung meiner Erfahrungen im Betreff der Glaubwürdigkeit der von Rossini berichteten Anekdoten zur historischen Würdigung dieser Berichte beitrage.

Rossini, welcher seit langer Zeit nur noch dem Privatleben angehörte, und hierin mit der sorglosen Nachsichtigkeit des heiteren Skeptikers nach allen Seiten hin sich benommen zu haben scheint, kann der Geschichte wohl in keiner falscheren Gestalt überliefert werden, als wenn er, einerseits, zum Heros der Kunst gestempelt, andererseits

zum leichtfertigen Witzmacher herabgewürdigt wird. Sehr fehlerhaft würde es sein, wenn, nach Art unserer heutigen, so sich nennenden „unparteiischen" Kritik, für Rossini eine mittlere Stellung zwischen diesen beiden Extremitäten gesucht würde. Richtig dagegen würde Rossini nur beurtheilt werden, wenn eine geistvolle Kulturgeschichte unseres bisher verlaufenen Jahrhunderts versucht würde, in welcher, statt der üblichen Tendenz, der Kultur desselben den ausschließlichen Charakter eines allgemein blühenden Fortschrittes beizulegen, endlich nur der wirkliche Verfall einer älteren zartsinnigen Kultur in das Auge gefaßt werden sollte; würde dieser Charakter unserer Zeit richtig gezeichnet werden, so wäre nicht minder richtig auch Rossini die ihm gebührende wahre Stellung in ihr anzuweisen. Und diese Stellung würde nicht gering zu schätzen sein; denn mit dem gleichen Werthe, mit welchem Palestrina, Bach, Mozart ihrer Zeit angehörten, gehört Rossini der seinigen an; war die Zeit jener Meister eine hoffnungsvoll strebende und aus ihrer vollen Eigenthümlichkeit neugestaltende, so müßte die Zeit Rossini's etwa nach den eigenen Aussprüchen des Meisters beurtheilt werden, welche er gegen Diejenigen that, denen er Ernst und Wahrheit zutraute, sehr vermuthlich aber dann zurückhielt, wenn er sich von den schlechten Witzreißern seiner Parasitenumgebung belauscht wußte. Dann, aber auch nur dann, würde Rossini in seinem wahren und ganz eigenthümlichen Werthe zu erkennen und zu beurtheilen sein; was diesem Werthe an voller Würde abginge, würde nämlich weder seiner Begabung, noch seinem künstlerischen Gewissen, sondern lediglich seinem Publikum und seiner Umgebung in Rechnung zu bringen sein, welche gerade ihm es erschwerten, über seine Zeit sich zu erheben, und dadurch an der Größe der wahrhaften Kunstheroen theilzunehmen.

Bis der berufene Kunsthistoriker hierfür sich findet, mögen denn wenigstens die Beiträge zur Berichtigung der Späße nicht unbeachtet bleiben, welche gegenwärtig, als Schmutz statt der Blumen, in das offene Grab des Verewigten gestreut werden.

IV.

Eduard Devrient.

„Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy."

Ein sonderbares Buch, welches seine Entstehung augenscheinlich einer Übereilung verdankt, obwohl die Erinnerungen an den dahingeschiedenen Freund des Verfassers wiederum etwas spät kommen und jedenfalls zur rechten Zeit einen besseren Effekt gemacht hätten.

Wäre dieses Elaborat nämlich kurz nach dem Tode Mendelssohn's erschienen, so würde vom Leser in der ersten Ergriffenheit eben nur der gute Wille, der bei dieser Abfassung mindestens im Betreff ihres Gegenstandes unverkennbar vorgeherrscht, zur Beachtung gekommen sein, wogegen das Buch als solches füglich übersehen worden, und das etwas zu korrekte Handlungsdienerdeutsch, in welchem es abgefaßt ist, nicht sonderlich aufgefallen wäre. Nach ein und zwanzig Jahren der Pflege theurer Erinnerungen hätten diese nun aber wohl um etwas schrift- und druck-würdiger abgefaßt sein sollen, und wir müssen deßhalb auf eine aufregende Veranlassung schließen, welche mit einer Art von Plötzlichkeit den Verfasser zu der Herausgabe dieser „Erinnerungen" bestimmte. Hiervon findet man nun wiederum keine rechte Spur in dem Buche selbst, und wir müssen deßhalb auf allerhand eigenthümliche Vermuthungen verfallen.

Vielleicht leitet uns hierbei das ersichtliche Bemühen des Autors,

seinem frühe dahingeschiedenen Freunde Mendelssohn eine vorzügliche Bestimmung zum dramatischen Komponisten zuzusprechen; da dieses nicht leicht war, weil in Wahrheit Mendelssohn zur Erfüllung einer solchen Bestimmung nicht gelangt ist, tritt Herr Devrient nun mit einer glücklichen Reihe von Erinnerungen ein, aus welchen uns klar gemacht wird, daß er eigentlich der dramatische Genius seines Freundes war, an welchen dieser sich auch jederzeit in der ihn peinigenden dramatischen Frage um Rathertheilung wendete. Sehr belehrend ist es nun zu ersehen, wie trotz dieses stets bereiten Rathes, und trotz jener unläugbaren Bestimmung, so glücklich vertheilt unter die beiden Freunde, es zu der so heiß ersehnten Oper nicht kommen sollte. Da im Ganzen aber mit der Darstellung selbst auch dieses sonderbar unproduktiven Verhältnisses der vorzügliche Beruf Mendelssohn's bewiesen werden soll, so dürfen wir einsehen, daß dieses Kunststück nur durch eine höchst fesselnde Dialektik und bestechende Stylistik hätte gelingen können; eine solche Verwendung seiner geistigen Kräfte versagte sich nun aber Herr Devrient, woran, wie zu vermuthen wäre, die offenbare Übereilung, zu welcher ihn ein leidenschaftlicher Entschluß drängte, die Schuld getragen haben mag. Welches die Veranlassung zu diesem unverkennbar übereifrigen Angriffe der vorliegenden Erinnerungsausarbeitung gewesen sein mag, ob der Unmuth über die Erfolge Offenbach's oder etwas Anderes, wünschen wir hier nicht zu untersuchen, können jedoch auf eine große Lauterkeit der Motive nicht schließen, da hingegen die gute, einfach edle Sprache einer Berichtigung, welche Frau Therese Marx zum Schutze des in diesen „Erinnerungen", wie sie vermeint, entstellten Andenkens ihres verstorbenen Gemahls abgefaßt und veröffentlicht, in uns sogleich die entgegengesetzte Überzeugung von der wahrhaftigsten Reinheit der hierzu sie veranlassenden Beweggründe erweckt hat. Demnach wollen wir hier nur unser Bedauern darüber aussprechen, daß einmal wieder ein Buch, welches seinem Gegenstande nach genügend interessirt, um mannigfach gelesen zu werden, namentlich wohl in Berlin, in einem so würdelosen Styl

abgefaßt ist, daß, wenn die hierin sich kundgebende Verhunzung der deutschen Sprache so unbeachtet und ungerügt, wie dieses gegenwärtig auch diesem Buche wiederum gestattet ist, fortfährt es sich behaglich zu machen, der gänzliche, wirklich skandalöse Verfall unserer Litteratur zu befürchten steht. Wir fühlen uns daher gedrängt, mit dem Folgenden, statt einer Kritik dieser „Erinnerungen" selbst, nur einen Auszug der beim Durchlesen dieses Buches von uns angemerkten Vernachlässigungen und Entstellungen der deutschen Sprache zu geben, in welchen sie von dem Erinnerungsvollen abgefaßt, und dem Andenken seines berühmten Freundes nach ein und zwanzigjähriger Aufbewahrung nachgeworfen werden.

Daß sich die aus schlechten Zeitungen endlich auch in die Bücherlitteratur eingedrungenen, bereits ganz gebräuchlich gewordenen Verstümmelungen der Wörter, namentlich der Zeitwörter, auch in den „Erinnerungen" des Herrn Devrient zutraulich eingebürgert haben, ersieht man mit dem ersten Blicke. „Vorragend" (S. 4, 94 u. a. O.) statt: hervorragend; „üben, Übung" statt: ausüben, einüben, Einübung u. s. w. (S. 33, 48, 60 u. a. O.); „fürchten" statt: befürchten (S. 65 u. a. O.); „drohen" statt: androhen, bedrohen (S. 48 u. a.); „wirken" statt: bewirken (S. 42 u. a.); „ändern" statt: verändern (S. 156 u. a.); „Dringen" statt: Andringen (S. 212); „merklich" statt: bemerklich (S. 238, 266 u. a.); „hindern, Hinderung" statt: verhindern, Verhinderung oder Hinderniß (S. 32 u. v. a. O.); „geladen" statt: eingeladen; vor Allem aber „sammeln" für: versammeln, sind dem Verfasser sehr beliebt; das letztere wird z. B. regelmäßig angewendet, wenn ein Orchester (S. 13), eine „Zahl (statt: Anzahl) von Mitgliedern" (S. 19), ein Chor (S. 227), oder gar ein „Trauerzug" (S. 287), nach Devrient's Ausdruck, „gesammelt werden" oder auch „sich sammeln", was dann immer eine nun eintretende Andacht, wenn nicht gar etwas einer Geldkollekte ähnliches zu erwarten verführt. — Da gegenwärtig, namentlich von dem Publikum der Leser solcher interessanter Künstlerbücher, wohl nur Das beachtet zu werden scheint,

was man schon von selbst versteht, also das eigentliche „Selbstverständliche", so macht der Unfug, welchen solche Wortverstümmelungen anrichten, gewiß auch einen zu wenig störenden Eindruck, als daß im Betreff der „Erinnerungen" des Herrn Devrient davon erst viel zu reden sein dürfte. Lehrreicher für die Beurtheilung der vorliegenden Stylart sind dagegen die Fälle sinnloser, eigentlich unsinniger Anwendung, Verdrehung und Zusammenfügung von an sich unauffälligen oder unverstümmelt gelassenen Worten, wodurch im Allgemeinen für den tiefen Grad der Bildung der Verfasser Zeugniß abgelegt, im Besonderen aber für eine normale und gesunde Auffassung des Geschriebenen von Seiten des Lesers Unverständliches und Irreleitendes gegeben wird. Hiervon nun folgende Beispiele.

(S. 5) Die „Herausgabe" u. s. w. „*unternahm* eine Ausdehnung". — (S. 12) „Die Musik *war*" u. s. w. „die komischen Momente *benutzend*". — (S. 14) „gemüthwarm", etwa wie: gehirnweich. — (S. 16) Ein „verpflichteter Einfluß". — (S. 18) Ein „nichtsverlierendes Gedächtniß" für: ein Gedächtniß *aus* welchem *sich* nichts verliert. Ebendaselbst: „mir machte sie seinen Beruf überzeugend", statt: sie überzeugte mich von seinem Berufe. — (S. 29) „der verständnißvolle Ausdruck der singenden Personen", statt: der (vermuthlich dramatische) Verstand, welchen er in der Wahl des Ausdruckes für die singenden Personen zeigte; denn „verständnißvoll" ist der Verstehende, nicht das „Zuverstehende". — (S. 30) „bewahrenswerthe Melodien". Vor was sind diese zu „bewahren"? — (S. 33) „Recht von Herzen gefiel die Oper nicht". Man *liebt etwas* von Herzen, aber nichts kann *uns* von Herzen *gefallen*. Hierzu (S. 40): Dieses „machte ihn Felix sehr *lieb*" (Nähmamselldeutsch). — Ebendaselbst: „Ein sehr musikalisch begabter Student"; warum nicht gleich österreichisch: „Sehr ein musikalisch begabter Student"? — (S. 35) „Offenbar zeigte dies Charakterstück den *klärenden Wendepunkt* in Felix' Compositionsvermögen". Ein Vermögen mit einem Wendepunkte, und noch dazu einem klärenden? Offenbares Ladendienerdeutsch!

— Ebendaselbst: „Seine charakteristische Kraft" (soll vermuthlich heißen: seine kräftige Fähigkeit zu musikalischem Charakterisiren?) „war in einem gewaltigen Entwickelungssprunge erstaunlich gewachsen!" Vermuthlich: durch einen Sprung, welchen er in seiner Entwickelung gemacht, war diese Fähigkeit erstarkt? Denn ein Sprung kann, außerdem was sonst noch dadurch zu erreichen ist, stärken (etwa die Muskeln), nicht aber allgemein wachsen machen. Ein anderes Mal (S. 38) hat „Felix' Entwickelung einen auffallenden Ruck bekommen", an welchem noch dazu B. Marx „Antheil hatte". Vermuthlich hatte dieser beigetragen (Beitrag und Antheil sind aber verschieden), und zwar zu irgend einem förderlichen Vorgange in jener Entwickelung, gewiß aber nicht zu einem „Rucke" (Handlangerdeutsch) derselben, denn eine Entwickelung rückt nicht, eben weil sie sich ent=wickelt. — (S. 35) „Das leise Gefühl" statt: das zarte Gefühl. Man sagt: ein leises Gehör, weil dieses das Leise vernimmt. — (S. 36) Ein „Durchbruch der Selbstständigkeit". Eine Selbstständigkeit „bricht" weder durch noch hervor (wiewohl das Letztere immerhin deutscher wäre), sondern sie tritt hervor, einfach, ohne alles Brechen. Der Verfasser liebt aber den „Durchbruch" sehr, wie er diesen auch wiederholentlich (z. B. S. 189) an Felix wahrnimmt; allerdings mag er ihn gern dem „Durchfall" vorziehen, mit welchem jener eine bedenkliche Verwandtschaft aufzeigt. — Ebendaselbst: „Er suchte seinen Lehrer zu begüten", statt: begütigen; etwa wie „beruhen" statt: beruhigen. — (S. 38) „Dieser Umgang reichte nicht in den Salon des Hauses". Doch wenigstens, wenn einmal ein Umgang „reichen" soll, dann „bis" in den Salon? Immerhin finden wir dieses Verbum verständlicher in: „Reich' mir die Hand, mein Leben!" angewendet. — (S. 40) Professor Gans „dominirte mit seiner breiten Sprache das Gespräch". Der Eifer eines anderen Hausgastes „unterhielt die Unterhaltung". — (S. 42) „entsteht" eine „dramatische Behandlung", namentlich durch die Hilfe „einschlagender Chöre", und „dieß Alles wirkte Staunen". — (S. 46) „Ich war jung genug, daß" statt: „um"; worauf über=

haupt ein merkwürdig konstruirter Satz folgt, welcher nachzulesen sein dürfte. — (S. 47) „In solchem Spaß gipfelte bei ihm Zärtlichkeit" u. s. w. Ebendaselbst: „Erfindungskraft für den Eindruck" (?). — (S. 48) „Unsre Gesangsübungen" (jedenfalls Solfeggien u. dgl. unter der Leitung eines Gesanglehrers? — Nein) „der Bach'schen Passion" (hm!) „nahmen" (was?) „weiteren Fortgang". (Vermuthlich dem Diensttagebuche der alten Aufwärterin der Singakademie entnommen.) Ebendaselbst: „ein so weltfremdes Werk". Weniger poetisch, aber sinnvoller wäre: ein unserer Zeit so entfremdetes Werk. Aber das ist für den Schwung des Devrient'schen Ausdruckes zu umständlich. Auch (S. 49): das Berliner „Herkommen aus den Angeln heben" ist mindestens Hamletisch zu denken, da es doch unmöglich der Handwerkersprache entnommen sein kann, was übrigens auch wiederum denkbar wäre. — (S. 55) „wo er auf einem Sopha niedersaß" statt: sich niedersetzte. — (S. 63) „Er hat in seinem Leben kein Meisterstück der Direktion geliefert, als" (für: wie) „dieses"; fehlt nur noch: „allein", um über des Verfassers Gesinnung eine vermuthlich unwillkommene Klarheit aufkommen zu lassen. — (S. 64) wird „vorausempfunden, daß es nöthig ist, den Taktstock zu gebrauchen". — (S. 65) „Musik der Neuzeit", vermuthlich entsprechend einer „Altzeit", wie „Neustadt" einer „Altstadt". Ebendaselbst: „der Stimmklang hochgebildeter Dilettanten". Niedriggebildetes Rezensentendeutsch! — (S. 66) „In dem Bildungskreise Berlins", ungefähr wie: in der Kleidungsherberge, statt: Schneiderherberge. Auch war eine „Aufführung" „überfüllt". — (S. 68) „Mendelssohn hat den tiefsinnigsten Komponisten wieder in lebendige Wirkung gesetzt". Dann sollte er, ebendaselbst, „seinem Vater erweisen" (etwa: sich dankbar oder dergl.? Nein! Sondern:) „daß" u. s. w. Also: er sollte ihm beweisen. „Erweisen" kommt noch öfter vor (z. B. S. 94 u. a. a. O.), scheint also den Verf. sehr hübsch zu dünken. — (S. 69) „seine notenmäßige Auffassung". Er faßt also nach Art der Noten auf? — Ebendaselbst: „Zur Stelle nach-

spielen". Er holt also nach, was er bei einer Stelle zu spielen vergessen hatte? — (S. 72) Einen „dunklen Punkt hatten die Verhältnisse genährt". Der Verfasser kennt demnach eine Nahrung für Punkte? — (S. 73) „Eine Äußerung, die ihm gegen den Strich ging" (Kutscherdeutsch), „konnte ihn ganz abwendig machen". Von wem? Etwa von der „Äußerung"? Oder so allgemeinhin abwendig? — (S. 76) „Gefallsames". Höchst neu; bedeutet vermuthlich: auf bloßes Gefallen Berechnetes? Somit könnte man, dem entgegengesetzt, auch etwas „Durchfallsames" schreiben? — (S. 91) „Mir klang der bedeutende dramatische Beruf des Komponisten aus jeder Note". Ein Beruf kann nicht klingen, selbst nicht Herrn D. erklingen; vielleicht aber der Anruf des Operntext verlangenden Felix? — (S. 93) „Er verlangte, ich sollte mich dispensiren lassen vom Hofkonzerte". Judendeutsch, statt: mich vom Hofkonzerte dispensiren lassen. — (S. 94) Ein „von Freundestheilnahme getragener Verlauf", nämlich „eines Festes". — (S. 96) „Seine Pflichten für die Oper". Pflicht „für etwas" ist überhaupt sehr beliebt. (Vergl. S. 228 u. a.) — (S. 112) „Er lenkte nach Deutschland", nicht einmal „ein" oder „um"; sondern einfach: „er lenkte", ungefähr wie in: „der Mensch denkt" u. s. w. — (S. 144) „Ein ausgedehntes Personal" — (vermuthlich durch die Folter). — (S. 145) Eine „Einrichtung" war „eingewöhnt". — (S. 164) „Mendelssohn-Briefe", wie: „Devrient-Texte". — (S. 215) „Unnachlaßliche Energie" scheint eine Energie, welche im Mendelssohn'schen Nachlaß nicht aufgefunden wurde. — (S. 216) „Er versprach, über sein Vermögen zu" (was? — einfach: „thun". — (S. 217) Es war „wenig mit ihm aufzustellen" (vermuthlich: Theatercoulissen?) — Ebendaselbst: „Felix war mit der Farbe herausgegangen". Dieß läßt auf einen sonderbaren, uns unbekannt gebliebenen Auftritt schließen. — (S. 218) „Dichtwerk", nach der Analogie von: Machwerk. — Ebendaselbst: die „Aufschubsabsichten Tieck's" nach dem Begriff von „Schubsmaßregelung" konstruirt; gewiß meint aber der Verfasser „Aufschiebungsabsichten":

immerhin hübsch! — (S. 219) „die wörtliche Verständlichkeit". Vermuthlich die Eigenschaft eines Gedichtes, welches gemäß dieser wörtlich, nicht allegorisch zu verstehen ist? Bleibt aber unverständlich, wörtlich wie unwörtlich. — (S. 222, auch 224) „Verlebendigung", aus „Belebung" und „Veranschaulichung" sinnreich komponirt: „Versterblichung" finden wir dagegen nicht. — (S. 224) Der Verfasser ist „in einen Rausch der Erhabenheit" versetzt; hiergegen läßt sich nicht viel sagen, da wir diesen Zustand nicht kennen, wogegen Herr D., seiner eigenen Versicherung nach, sich persönlich darin befunden hat. — (S. 226) „Vornahmen des Winters", statt: Unternehmungen für den Winter. — (S. 243) wird Felix „komplett berlinscheu", — auch „nahm er unsere Sorgen wie seine eigenen". Wo that er sie hin? — (S. 244) „Überkommt" den Verfasser „eine Überzeugung". — (S. 258) „Wenn man dieß Drängen um einen Operntext übersieht". Gern übersehen wir dieses, um es, namentlich von dem Verf. dargestellt, nicht überblicken zu müssen. — (S. 264) „traf" der Verf. „ein Gewandhauskonzert", man erfährt nicht, ob auf dem Schießstand, oder in der Lotterie? Leid thut es uns nur um die „neunte Symphonie", welche er „darin" ebenfalls „traf". — (S. 266) „Obschon ich mich schon" ist vermuthlich der leidenschaftlichen Übereilung des sich erinnernden Verfassers nachzusehen. — (S. 267) „komponibel". Kaufmannsdeutsch, unverständlich nach „kompatibel" gebildet. — (S. 276) „Wir sahen ihn viel in unserem Hause oder in befreundeten" (vermuthlich: anderen Häusern?) — (S. 277) „Die Verkürzung von zwei englischen Musikern" scheint (wie zuvor bei dem „ausgedehnten Personale") auf eine grausame Verstümmelung zu deuten, von welcher wir durch Kriminalakten keine Kenntniß erhalten haben. Hieran dürfte sich das sehr Bedenkliche schließen, was schon (S. 38) im Betreff des Erscheinens von B. Marx im Mendelssohnischen Hause berichtet wird, wo es heißt: „trotz des ungelenken Benehmens seiner untersetzten Gestalt, seiner kurzen Pantalons und großen Schuhe". Ist es nämlich vonvornherein auffallend,

daß eine „Gestalt" ein „Benehmen" haben soll, so können wir doch im Betreff der Pantalons und der Schuhe einzig vermuthen, daß der Verfasser hier „Benehmen" in einem ganz anderen Sinne meint, als allerdings das Epitheton „ungelenk" es zuerst voraussetzen läßt. Beim Erscheinen in einem fremden Hause kann uns nämlich recht füglich die Befangenheit, die Scheu, die Sorge u. s. w. benommen werden, und es könnte ein Akt des „Benehmens" dieser Gemüthszustände zu denken sein; durch eine solche Annahme der Bedeutung des auffälligen Wortes würde nun aber wiederum dem Satze eine Bedeutung gegeben werden, welche auf eine recht unschickliche Behandlung des verstorbenen Marx in dem gewiß höchst wohlanständigen Mendelssohn'schen Hause schließen ließe. Jedenfalls ist es fatal, daß der Verfasser dieser „Erinnerungen" durch seine sonderbaren Ausdrücke zu solcher Zweideutigkeit Veranlassung gab, und es zeugt dafür, daß es nicht gut ist, wenn ein Theaterdirektor nichts Anderes als etwa wiederum nur von ihm selbst beeinflußte Theaterjournale liest; denn sein Styl gewinnt dadurch nicht einmal die Sicherheit, welche zur Schilderung der Vorgänge in einem reichen jüdischen Bankierhause genügt.

Wenden wir uns aber nun, wenn dieser Auszug Devrient'scher Styleigenthümlichkeiten (wir versichern, daß wir eben nur einen Auszug aus den von uns gemachten Notationen geben!) nicht schon über die Gebühr ermüdet und verdrossen haben sollte, schließlich noch zu einer Auswahl solcher Stellen, welche uns die Besonderheit und Misverständlichkeit der ganzen Satzbildung des Verfassers erkennen lernen lassen. — Hier bemerken wir nun zunächst, welchen großen Schaden der, an und für sich durch falsche Verwendung von Worten so sehr erschwerten Verständlichkeit der Phrasen, noch die sonderbare Interpunktation des Verfassers zufügt. Das Komma wendet er sehr ungerne, das Kolon jedoch mit großer Vorliebe, aber nur am falschen Orte an. So z. B. (S. 229) in dem Satze: „er hatte ihm die Ehre erzeigt: ihn in den Orden" u. s. w. „aufzunehmen". — Auch das „und" läßt Herr D. gern aus, vorzüglich da, wo es durchaus noth-

wendig ist. Z. B. (S. 275): „Felix ging an den Rhein zu den Musikfesten", (und? — nein, einfach:) „wieder zurück nach Leipzig, den Elias fertig zu machen, den er" u. s. w. — Alle die mit dem Vorangehenden bezeichneten Styl-Sonderbarkeiten des Verfassers bilden nun aber in ihrem recht unbefangenen Zusammenwirken folgende Sätze, welche wir ebenfalls aus den vielen von uns angemerkten auf das Gerathewohl ausziehen.

Seite 189: „Der Vorsatz, den jeder gutgeartete Mensch vom Grabe eines verehrten Todten mitnimmt: in seinem Sinne fortzuleben, mußte bei Felix *um so* entschiedener in dem *Gedächtniß* seines Vaters" (der Verstorbene hat also noch ein „Gedächtniß") „zur Herrschaft kommen, *und*" (dem vorangehenden „um so" ist demnach das entsprechende „als" abgeschnitten) „die Überzeugung, daß er nur durch Erfüllung des väterlichen Wunsches den neuen *gemüthlichen Anhaltspunkt*" (also nicht einen Anhaltspunkt für sein Gemüth, — immerhin schlecht! — sondern einen wirklich gemüthvollen Anhaltspunkt?) „für sein Leben gewinnen könne, kam in den zehn Tagen, die er noch im Trauerhaus weilte" (statt: verweilte), „*bei* ihm" (vermuthlich in der Gegend wo das Gemüth sitzt?) „zum Durchbruch", womit denn zweimal in diesem Satze es zu etwas „kommt", nämlich einmal zur „Herrschaft", und schließlich zu dem so sehr beliebten „Durchbruch". — Diese selbe Seite (auf welcher Felix gelegentlich auch seinen Jugendfreund David für das Orchester „anwirbt") giebt uns zu lesen: „der *Verlauf* des Winters brachte dem Gewandhauspublikum überraschende Kunstgenüsse, *in theils* dort noch nicht aufgeführten Werken, *theils in* neuer Auffassung und immer auf's Feinste ausgefeilter Aufführung schon bekannter". Daß Kunstgenüsse in Werken, etwa wie Gefrorenes in Eisbechern, gebracht werden, ist nicht minder seltsam, als das verlegene Spiel der Partikelnstellung sonderbar graziös. — Dann (S. 192): „Er *opferte* dafür einen *Reiseplan in* die Schweiz und das *Seebad* in Genua" (wahrscheinlich: auf? oder so schlechtweg, wie Abraham seinen Sohn Isaak dem

Herrn opferte?). „Vergolten wurde ihm dieß Opfer nicht nur durch den Erfolg seiner Bemühung um den Cäcilienverein und durch den, ihm sehr werthen Umgang mit Ferdinand Hiller, der eben wieder in seiner Vaterstadt weilte", (nun kommt doch das dem „nicht nur" entsprechende „sondern?" — Dieß scheint aber durch F. Hiller's „Weilen" in Frankfurt, wo er vermuthlich über die Gebühr lange sich aufhielt, in Vergessenheit gerathen zu sein; denn der Verfasser fährt fort, und zwar nach einem einfachen, dießmal demnach aber nicht gänzlich verschmähten Komma:) „nein, er sollte hier die Erfüllung von seines Vaters Wunsche finden". Wobei wiederum merkwürdig ist, daß Felix für seinen Vater die Erfüllung von dessen Wunsche „findet", welche er doch jedenfalls selbst nur herbeiführen konnte; das hätte aber den Satz umständlich gemacht und ihm den poetischen Nimbus genommen. — Ferner (S. 228): „Er gab ein letztes Konzert: den Lobgesang mit Klavierproduktionen". — (S. 231): „Moscheles trat noch für Klavierspiel (,) und nach Polenz' Tod:" (also Kolon) „Böhm für Gesang ein," (folgt ein einfaches Komma) „und andere Hilfslehrer." (Punktum. Wir haben vermuthlich zu ergänzen, daß diese anderen Hilfslehrer auf irgend eine Weise auch noch eintraten.) — (S. 240): „So konnten wir manche Sorge" (gegenseitig, oder unter uns?) austauschen," (sogleich darauf:) „manche Mäkelei an der scenischen Anordnung". (Diese wird also auch „ausgetauscht": wer denkt da nicht an ein Gespräch von Hamburger Schiffsmäklern? — (S. 71): „Die Liebe zu seinen Schwestern war von der zärtlichsten Vertraulichkeit, was in Beziehung auf seinen Bruder jetzt noch der trennende Unterschied der Jahre hinderte". (Ein höchst bedenklicher Satz!) — (S. 29): „Der Stoff der Oper — im Dorfbarbier schon benützt und" (ohne vorangehendes Komma, also ebenfalls im Dorfbarbier) „sehr bekannt — eignet sich nur zu einer komischen (Episode? Nein:) Katastrophe". Weiter kommt eine „verstellte Vergiftung" vor, also wie: verstellte Freundlichkeit, wo sich der Haß als solche stellt; welcher Zustand giebt sich nun aber durch Verstellung als Vergiftung aus? —

— — Man ersieht, welchen Nachtheil es für Herrn D. hatte, daß er so lange Zeit nur noch mit den talentlosen Schauspielern umging, deren einzige Acquisition und Erhaltung ihn andererseits für die Bewahrung des Mustercharakters seines Theaters so nothwendig dünkte: selbst die autoritätgesteifteste Haltung der eigenen Person schützt nicht auf die Dauer vor einem solchen Einflusse, wie wir denn nun an der, von deutlich erkennbarem Coulissenjux behafteten, Sprache dieser „Erinnerungen" es ersehen müssen.

Hiervon schließlich noch folgende zwei Aufführungen. —

(S. 66): „Ich war mir bewußt, daß der Eindruck den der Vortrag des Jesus hervorbringt, wesentlich über den Eindruck des ganzen Werkes entscheidet; auch hier sind alle Dinge zu ihm geschaffen." (??) „Mir galt es" (was?) „die größte Aufgabe, die einem Sänger werden kann. Mich beruhigte (es?), daß die Partie" u. s. w. „und so konnte ich, getragen von dem Total" (sehr beliebt!) „der Aufführung, aus voller Seele singen" (vermuthlich Komma?) „und fühlte daß die andächtigen Schauer, die mich durchrieselten" (also die Metapher vom Regenschauer genommen?) „auch durch die Zuhörer" (etwa: sickerten? Nein:) „wehten". (Also Windschauer? — In der That viel Schauerliches auf ein Mal!) — Endlich noch, was wir auf S. 25 antreffen oder einfach treffen, um mit dem Verfasser zu reden: „Im neuen Hause trat Felix" (etwa: in die Stube, oder den Saal? — Nein!) „in sein Jünglingsalter", dann aber „trat" er auch noch, Alles mit einem Tritt, vermöge eines einfachen, dießmal nicht gesparten „und" „in die Neigungen und Beschäftigungen, welche frischer angeregte Kraft" (statt: frischere Anregung der Kraft) „bringt". — — —

Und dieses Alles ist in der Wigand'schen Buchdruckerei zu Leipzig, im Jahre 1868, wirklich gesetzt, gedruckt, korrigirt, revidirt, endlich auch rezensirt und allerseits in der Ordnung befunden worden! —

Nach Ablegung dieser Proben seiner Geistesbildung beklagt Herr

D. die „Hamlettragik in Mendelssohn's Opernschicksal", (— Unsererseits beklagen wir es, selten drei Worte des Verfassers anführen zu können, ohne etwas Unsinniges hervorzubringen, selbst wenn es uns gar nicht darauf ankommt, eben diese Seite davon nachzuweisen! —) und „wieviel die Nation daran verloren hat", daß, wie wir aus dem „Total" der Erinnerungen ersehen, Felix sich nicht dazu verstehen mochte, einen Operntext seines Eduard zu komponiren. Das ganze Buch ist eigentlich nichts als ein Klagelied hierüber. Dagegen erquicken uns einige, diesen „Erinnerungen" beigegebene Briefe Mendelssohn's, so unbedeutend und von geringem Gehalte sie an sich sind, durch ein recht erträgliches, einfaches Deutsch; und allein schon der Eindruck hiervon erweckt uns die Vermuthung, daß Felix manchen guten Grund haben mußte, seinem Eduard nicht zu viel zuzutrauen. Daß dennoch der glänzende Musiker sich immer nur auf diesen einen Freund für die Erfüllung seines Wunsches, ein gutes Operngedicht zu gewinnen, angewiesen sah, giebt uns einen unerfreulichen Begriff von der, dem Verfasser so außerordentlich anregend und geistig belebt geltenden Atmosphäre, welche den vom Glück Verwöhnten umgab. —

Worin nun der Grund der „Hamlet-Mendelssohn'schen Opern-Schicksals-Tragik" zu suchen sei, wollen wir hier nicht näher erörtern; genug, Devrient war nicht der Mann, die „aus ihren Fugen gerathene Welt" (nach Shakespeare) wieder „in ihre Angeln zu heben" (nach ihm selbst). Was den Verfasser antrieb, so spät, und dann so übereilt an die Aufzeichnung und Herausgabe dieser „Erinnerungen" zu gehen, haben wir in der Einleitung dieser Kritik derselben, nach kurzer Berührung dieses Punktes, als vermuthlich recht widerwärtig, ebenfalls unerforscht gelassen, und gedenken hierbei zu verbleiben. Dagegen leitet uns schließlich die so umständlich mit dem Vorangehenden nachgewiesene, ganz unglaublich stümperhafte stylistische Abfassung dieses Buches noch zu einer, für unsere Zeit und ihre Bildungszustände sehr bedenklichen Betrachtung.

Es liegen unserer Kenntniß Zeugnisse für das bedeutende An-

sehen, in welchem der Verfasser steht und lange Zeit gestanden hat, vor. Mendelssohn hielt ihn für den Einzigen, der ihm ein gutes Operngedicht schaffen könnte; — Paul Heyse, der Sohn eines der ersten Lehrer der deutschen Sprache, und selbst von der größten Befähigung zu deren Gebrauch erfüllt, versieht eine seiner Dichtungen mit der Widmung an den „Meister Devrient"; — einer der musterhaftesten Regenten unserer Zeit übergiebt, in der festen Überzeugung hierdurch einen ernsten und wichtigen Kulturakt auszuüben, mit einer Anvertrauung von Machtvollkommenheit, wie sie den bestehenden Verhältnissen nur im Glauben an einen großen Zweck abgerungen werden konnte, demselben Manne sein Hoftheater. Dieses ihm entgegengetragene Vertrauen vermehrt wiederum allseitig das Ansehen des so hoch und ungewöhnlich Geehrten, und kein Mensch wagt sich eigentlich zu fragen, was denn dieser Mann wohl geleistet habe, um alles dieses zu verdienen.

Ein Buch, wie das vorliegende, erscheint, und alle Welt findet es vortrefflich, ja, es vermehrt von Neuem das Ansehen seines Verfassers. Wir betrachteten nun dieses Buch näher, und mußten zu unserem Erstaunen finden, daß wir Derartiges bisher nur etwa in der Korrespondenz der beiden Gymnasiasten, welche der „Kladderadatsch" regelmäßig mittheilt, gelesen hatten. Unmöglich ist nun anzunehmen, daß ein Mann von so sehr vernachlässigter Ausbildung in seiner Muttersprache überhaupt wirklich ästhetisch gebildet sein könne. Ist nun die Basis seiner künstlerischen Erziehung das Theater gewesen, und ist bekannt, daß er kein Schauspielertalent von irgend welcher Bedeutung bewährt hat, so fragt es sich jetzt, wie er, mit diesem gänzlich verwahrlosten Sinne für die gemeinste Sprachrichtigkeit ausgestattet, Schauspielern eine nützliche Anleitung geben und ihre Leistungen überwachen können soll. — Was ist der Mann nun aber außerdem? Daß er als „Komödiant", mit Felix als „Judenjungen" (S. 62), eine Aufführung der Bach'schen Passionsmusik bei dem alten Zelter und den Mitgliedern der Berliner Singakademie durchsetzte,

zeugt für sein Schauspielertalent außer der Bühne, welches auch Felix durch den freudiger Verwunderung vollen Ausruf: „Du bist eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjesuit" (S. 59) anerkannte. Jedenfalls kann dieses also bezeichnete, und dießmal vortrefflich angewendete Schauspielertalent des Herrn D. nicht gering, sondern es muß sogar höchst bedeutend sein, da er hier, nämlich eben außerhalb des Theaters, so große Erfolge sich gewann, daß er ganz allgemein als Etwas gilt, wofür nirgends der mindeste Identitätsbeweis an ihm aufzufinden ist. Gewiß, eine sehr merkwürdige Erscheinung! Sie ruft uns den „Klein Zaches, genannt Zinnober" des Hoffmann'schen Märchens zurück. Möge Herr D. durch den Zauber, der ihm in diesem Sinne ersichtlich zu eigen ist, nicht schädlich sein, dann wollen wir ihm getrost auch das eine Haar, welches ihm den Zauber bewahrt, unentdeckt belassen.

V.

Aufklärungen über das Judenthum in der Musik.

(An Frau Marie Muchanoff, geborene Gräfin Nesselrode).

Hochverehrte Frau!

Vor Kurzem wurde mir aus einem Gespräche, an welchem Sie theilnahmen, Ihre verwunderungsvolle Frage nach dem Grunde der Ihnen unbegreiflich dünkenden, so ersichtlich auf Herabsetzung ausgehenden Feindseligkeit berichtet, welcher jede meiner künstlerischen Leistungen namentlich in der Tagespresse, nicht nur Deutschlands, sondern auch Frankreichs und selbst Englands, begegne. Hie und da ist mir selbst in dem Referate eines uneingeweihten Neulings der Presse die gleiche Verwunderung aufgestoßen: man glaubte meinen Kunsttheorien etwas zur Unversöhnlichkeit Aufreizendes zusprechen zu müssen, da sonst nicht zu verstehen sei, wie gerade ich so unabläßlich, und bei jeder Gelegenheit, ohne alles Bedenken in die Kategorie des Frivolen, einfach Stümperhaften herabgesetzt, und dieser mir angewiesenen Stellung gemäß behandelt würde.

Es wird aus der folgenden Mittheilung, welche ich als Beantwortung Ihrer Frage mir gestatte, Ihnen nicht nur hierüber ein Licht aufgehen, sondern namentlich werden Sie aus ihr sich auch entnehmen dürfen, warum ich selbst zu dieser Aufklärung mich anlassen muß. Da Sie mit jener Verwunderung nämlich nicht allein stehen, fühle ich

die Aufforderung, die nöthige Antwort zugleich auch an viele Andere, und deßhalb öffentlich, zu geben: einem meiner Freunde konnte ich dieß aber nicht übertragen, da ich keinen von ihnen in solch' unabhängiger und wohlgeschützter Stellung weiß, daß ich ihm die gleiche Feindseligkeit zuzuziehen wagen dürfte, welcher ich nun einmal verfallen bin, und gegen welche ich mich so wenig wehren kann, daß mir in ihrem Betreff nichts Anderes übrig bleibt, als eben nur ihren Grund meinen Freunden genau zu bezeichnen.

Auch ich selbst kann hierzu nicht ohne Beklemmung mich anlassen: jedoch rührt diese nicht von der Furcht vor meinen Feinden her (denn da hier mir nicht das Mindeste zu hoffen bleibt, habe ich auch Nichts zu fürchten!), sondern vielmehr von der besorglichen Rücksicht auf hingebende, wahrhaft sympathische Freunde, welche das Schicksal mir aus der Stammverwandtschaft desselben national-religiösen Elementes der neueren europäischen Gesellschaft zuführte, dessen unversöhnlichen Haß ich mir durch die Besprechung seiner so schwer vertilgbaren, unserer Kultur nachtheiligen Eigenthümlichkeiten zugezogen habe. Hiergegen konnte mich aber die Erkenntniß dessen ermuthigen, daß diese seltenen Freunde mit mir auf ganz gleichem Boden stehen, ja, daß sie unter dem Drucke, dem alles mir Gleiche verfallen ist, noch empfindlicher, selbst schmählicher zu leiden haben: denn ich kann meine Darstellung nicht ganz verständlich zu machen hoffen, wenn ich nicht eben auch diesen, alle freie Bewegung lähmenden Druck der herrschenden jüdischen Gesellschaft auf die wahrhaft humane Entwickelung ihrer eigenen Stammverwandten mit der nöthigen Klarheit beleuchte.

Im Jahre 1850 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik" einen Aufsatz über „das Judenthum in der Musik"*), in welchem ich mich bemühte, der Bedeutung dieses Phänomen's in unserem Kunstleben beizukommen.

*) Siehe Band V meiner Gesammelten Schriften und Dichtungen.

Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen: jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas Anderes zu thun, als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrte ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. — Leipzig, an dessen Konservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zur immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte im Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus'; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt. Der Sturm, welcher sich jetzt gegen Brendel erhob, stieg bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz: mit Mühe verdankte er es seiner Festigkeit und ruhig sich bethätigenden Überzeugung, daß man ihn in seiner Stellung am Konservatorium belassen mußte.

Was ihm bald zu äußerlicher Ruhe verhalf, war eine sehr charakteristische Wendung, welche die Angelegenheit nach dem ersten unbedachten Aufbrausen des Zornes der Beleidigten nahm.

Ich hatte keineswegs im Sinne gehabt, erforderlichen Falles mich als den Verfasser des Aufsatzes zu verleugnen: nur wollte ich verhüten, daß die von mir sehr ernstlich und objektiv aufgefaßte Frage sofort in das rein Persönliche verschleppt würde, was, meiner Meinung nach, alsbald zu erwarten stand, wenn mein Name, also der „eines jedenfalls auf den Ruhm Anderer neidischen Komponisten", von vorn-

herein in das Spiel gezogen wurde. Deßhalb hatte ich den Artikel mit einem, absichtlich als solchen erkennbaren Pseudonym: K. Freigedank, unterzeichnet. Brendel hatte ich in diesem Betreff meine Absicht mitgetheilt: er war muthig genug, statt, wie dieß sofort von befreiender Wirkung für ihn gewesen wäre, den Sturm auf mich hinüberzuleiten, diesen standhaft über sich ergehen zu lassen. Bald erschienen mir Anzeichen dafür, ja deutliche Hinweisungen darauf, daß man mich als den Verfasser erkannt hatte: nie bin ich einer Bezichtigung in diesem Betreff mit einer Ableugnung entgegengetreten. Hiermit erfuhr man genug, um demzufolge die bisher eingehaltene Taktik gänzlich zu verändern. Bisher war jedenfalls nur das gröbere Geschütz des Judenthums gegen den Aufsatz in das Gefecht geführt worden: es zeigte sich kein Versuch, in irgend geistvoller, ja nur geschickter Weise eine Entgegnung zu Stande zu bringen. Gröbliche Anfälle, und schimpfende Abwehr der dem Verfasser des Aufsatzes untergelegten, für unsere aufgeklärten Zeiten so schmachvollen, mittelalterlichen Judenhaß-Tendenz, waren das Einzige, was neben absurden Verdrehungen und Fälschungen des Gesagten zum Vorschein kam. Nun aber ward es anders. Jedenfalls nahm sich das höhere Judenthum der Sache an. Das Ärgerliche war diesem überhaupt das erregte Aufsehen: sobald man meinen Namen erfuhr, war durch ein Hineinziehen desselben nur noch die Vermehrung dieses Aufsehens zu befürchten. Dieses vermeiden zu können war eben dadurch an die Hand gegeben, daß ich meinem Namen einen Pseudonym substituirt hatte. Es erschien nun räthlich, mich als den Verfasser des Aufsatzes fortan zu ignoriren, und zugleich alles Gerede darüber selbst aufhören zu lassen. Dagegen war ich ja an ganz anderen Seiten anzufassen: ich hatte Kunstschriften veröffentlicht und Opern geschrieben, welche letztere ich doch jedenfalls aufgeführt wissen wollte. Meine systematische Verleumdung und Verfolgung auf diesen Gebieten, mit gänzlichem Sekretiren der unangenehmen Judenthumsfrage, versprach jedenfalls die erwünschte Wirkung meiner Bestrafung.

Es wäre gewiß anmaßlich von mir, der ich damals gänzlich zurückgezogen in Zürich lebte, wollte ich eine genauere Bezeichnung des inneren Getriebes der hiermit gegen mich eingeleiteten, und in immer weiterer Verbreitung fortgesetzten, umgekehrten Judenverfolgung versuchen. Nur die Erfahrungen, welche Jedermann offenliegen, will ich berichten. Nach der Aufführung des „Lohengrin" in Weimar, im Sommer 1850, traten in der Presse Männer von bedeutendem litterarischen und künstlerischen Rufe, wie Adolf Stahr und Robert Franz, verheißungsvoll hervor, um auf mich und mein Werk das deutsche Publikum aufmerksam zu machen; selbst in Musikblättern von bedenklicher Tendenz tauchten überraschend gewichtige Erklärungen für mich auf. Dieß geschah von Seiten jedes der verschiedenen Verfasser aber genau nur einmal. Sofort verstummten sie wieder, und benahmen sich im Verlaufe der Dinge nach Umständen sogar feindselig gegen mich. Dagegen tauchte zunächst ein Freund und Bewunderer des Herrn Ferdinand Hiller, ein Professor Bischoff, in der Kölnischen Zeitung mit der Begründung des von jetzt an gegen mich befolgten Systemes der Verleumdung auf: dieser hielt sich an meine Kunstschriften, und verdrehte meine Idee eines „Kunstwerkes der Zukunft" in die lächerliche Tendenz einer „Zukunftsmusik", nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde. Des Judenthums ward von ihm mit keinem Worte erwähnt, im Gegentheil steifte er sich darauf, Christ und Abkömmling eines Superintendenten zu sein. Dagegen hatte ich Mozart, und selbst Beethoven für Stümper erklärt, wollte die Melodie abschaffen, und künftig nur noch psalmodiren lassen.

Sie werden, verehrte Frau, noch heute, sobald von „Zukunftsmusik" die Rede ist, nichts Anderes vernehmen als diese Sätze. Bedenken Sie, mit welch' machtvoller Nachhaltigkeit diese absurde Verleumdung aufrecht erhalten und verbreitet worden sein muß, da neben der wirklichen und populären Verbreitung meiner Opern sie fast in der ganzen europäischen Presse, sobald mein Name erwähnt wird,

sofort als ebenso unangefochten wie unwiderlegbar, mit stets neu verjüngter Kraft, auftritt.

Da mir so unsinnige Theorien zugeschrieben werden konnten, mußten natürlich auch die Musikwerke, welche aus ihnen hervorgegangen, von widerlichster Beschaffenheit sein: ihr Erfolg mochte sein, welcher er wollte, immer blieb die Presse dabei, meine Musik müsse so abscheulich sein wie meine Theorie. Hierauf war nun der Nachdruck zu legen. Die eigentliche gebildete Intelligenz mußte für diese Ansicht gewonnen werden. Dieß ward durch einen Wiener Juristen erreicht, welcher großer Musikfreund und Kenner der Hegel'schen Dialektik war, außerdem aber durch seine, wenn auch zierlich verdeckte, jüdische Abkunft besonders zugänglich befunden wurde. Auch Er war einer von Denjenigen, welche sich anfänglich mit fast enthusiastischer Neigung für mich erklärt hatten: seine Umtaufe geschah so plötzlich und gewaltsam, daß ich darüber völlig erschrocken war. Dieser schrieb nun ein Libell über das „Musikalisch-Schöne", in welchem er für den allgemeinen Zweck des Musikjudenthums mit außerordentlichem Geschick verfuhr. Zunächst täuschte er durch eine höchst zierliche dialektische Form, welche ganz nach feinstem philosophischen Geiste aussah, die gesammte Wiener Intelligenz bis zu der Annahme, es sei denn wirklich einmal ein Prophet aus ihr hervorgegangen: und dieses war die beabsichtigte Hauptwirkung. Denn was er mit dieser eleganten dialektischen Färbung überzog, waren die trivialsten Gemeinplätze, wie sie mit einem Anschein von Bedeutsamkeit nur auf einem Gebiete sich ausbreiten können, auf welchem, wie auf dem der Musik, von jeher eben nur erst noch gefaselt worden war, sobald darüber ästhetisirt wurde. Es war gewiß kein Kunststück, auch für die Musik das „Schöne" als Hauptpostulat hinzustellen: brachte der Autor dieß in der Art zu Stande, daß Alles über diese geniale Weisheit erstaunte, so gelang nun aber auch das allerdings Schwerere, nämlich die moderne jüdische Musik als die eigentliche „schöne" Musik aufzustellen; und zur stillschweigenden Anerkennung dieses Dogma's gelangte er ganz unver-

merklich, indem er der Reihe Haydn's, Mozart's und Beethoven's, so recht wie natürlich, Mendelssohn anschloß, ja — wenn man seine Theorie vom „Schönen" recht versteht, diesem Letzteren eigentlich die wohlthuende Bedeutung zusprach, das durch seinen unmittelbaren Vorgänger, Beethoven, einigermaßen in Konfusion gerathene Schönheitsgewebe glücklich wieder arrangirt zu haben. War Mendelssohn so auf den Thron erhoben, was namentlich auch dadurch mit Manier zu bewerkstelligen war, daß man ihm einige christliche Notabilitäten, wie Robert Schumann, zur Seite stellte, so war nun auch manches Weitere im Reiche der modernen Musik noch glaublich zu machen. Vor Allem aber war jetzt der schon angedeutete Hauptzweck der ganzen ästhetischen Unternehmung erreicht: der Verfasser hatte sich durch sein geistreiches Libell in allgemeinen Respekt gesetzt, und sich hierdurch eine Stellung gemacht, welche ihm Bedeutung gab, wenn er, als angestaunter Ästhetiker, nun im gelesensten politischen Blatte auch als Rezensent auftrat, und jetzt mich und meine künstlerischen Leistungen für rein null und nichtig erklärte. Daß ihn hierin der große Beifall, den meine Werke beim Publikum fanden, gar nicht beirrte, mußte ihm nur einen um so größeren Nimbus geben, und nebenbei erreichte er (oder auch: man erreichte durch ihn), daß, wenigstens so weit als Zeitungen in der Welt gelesen werden, eben dieser Ton über mich zum Styl geworden ist, welchen überall anzutreffen Sie, verehrteste Frau, so sehr verwunderte. Von Nichts als meiner Verachtung aller großen Tonmeister, meiner Feindschaft gegen die Melodie, von meinem gräulichen Komponiren, kurz von „Zukunftsmusik", war nur noch die Rede: von jenem Artikel über „das Judenthum in der Musik" tauchte aber nie wieder das Mindeste auf. Dieser wirkte dagegen, wie an allen so seltsamen und plötzlichen Bekehrungswerken zu ersehen ist, desto erfolgreicher im Geheimen: er ward das Meduſenhaupt, das sofort Jedem vorgehalten wurde, in welchem sich eine unbedachte Regung für mich zeigte.

Wirklich nicht unbelehrend für die Kulturgeschichte unserer Tage dürfte es sein, diese sonderbaren Bekehrungswerke näher zu verfolgen,

da sich hierdurch auf dem bisher von den Deutschen so ruhmvoll eingenommenen Gebiete der Musik eine seltsam verzweigte, und aus den unterschiedlichsten Elementen zusammengefügte Partei begründet hat, welche sich Impotenz und Unproduktivität gegenseitig geradesweges versichert zu haben scheint.

Sie werden, verehrte Frau, nun zunächst zwar fragen, wie es denn kam, daß die unleugbaren Erfolge, welche mir zu Theil wurden, und die Freunde, welche meine Arbeiten mir doch ganz offenbar gewannen, in keiner Weise zur Bekämpfung jener feindseligen Machinationen verwendet werden konnten?

Dieß ist nicht ganz leicht und kürzlich zu beantworten. Vernehmen Sie aber zunächst, wie es meinem größten Freunde und eifrigsten Für-Streiter, Franz Liszt, erging. Gerade durch das großherzige Selbstvertrauen, welches er in Allem zeigte, lieferte er dem vorsichtig lauernden, und aus der geringfügigsten Nebensächlichkeit Gewinn ziehenden Gegner solche Waffen, wie gerade dieser sie brauchte. Was der Gegner so angelegentlich wünschte, die Sekretirung der ihm so ärgerlichen Judenthumsfrage, war auch Liszt angenehm, natürlich aber aus dem entgegengesetzten Grunde, einem ehrlichen Kunststreite eine erbitternde persönliche Beziehung fernzuhalten, während Jenem daran lag, das Motiv eines unehrlichen Kampfes, den Erklärungsgrund der uns betreffenden Verleumdungen, verdeckt zu halten. Somit blieb dieses Ferment der Bewegung auch unsererseits unberührt. Dagegen war es ein jovialer Einfall Liszt's, den uns beigelegten Spottnamen der „Zukunftsmusiker", in der Bedeutung, wie dieß einst von den „gueux" der Niederlande geschah, zu acceptiren. Geniale Züge, wie dieser meines Freundes, waren dem Gegner höchst willkommen: er brauchte nun in diesem Punkte kaum mehr noch zu verleumden, und mit dem „Zukunftsmusiker" war jetzt dem feurig lebenden und schaffenden Künstler recht bequem beizukommen. Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines großen Violinvirtuosen, auf welchen das Meduſenschild doch endlich auch gewirkt

haben mochte, trat jene wüthende Agitation gegen den nach allen Seiten hin großmüthig unbesorgten Franz Liszt ein, welche ihm endlich die Enttäuschung und Verbitterung bereitete, in denen er seinen schönen Bemühungen, der Musik in Weimar eine fördernde Stätte zu bereiten, für immer ein Ziel steckte.

Sind Sie, verehrte Frau, nun über die Verfolgungen, denen seinerseits unser großer Freund ausgesetzt war, weniger verwundert, als über diejenigen, welche mich betroffen haben? — Vielleicht würde es Sie dann täuschen, daß Liszt allerdings durch den Glanz seiner äußerlichen Künstlerlaufbahn den Neid, namentlich der steckengebliebenen deutschen Kollegen, auf sich gezogen hatte, außerdem aber durch sein Aufgeben der Virtuosenlaufbahn, und durch sein bis dahin nur vorbereitetes Auftreten als schaffender Tonsetzer, einen leicht auftauchenden, und daher vom Neide wiederum leicht zu nährenden Zweifel an seiner Berufung hierzu, in ziemlich begreiflicher Weise geweckt hat. Ich glaube jedoch mit Dem, was ich später noch berühren werde, nachweisen zu können, daß im tiefsten Grunde hier diese Zweifel nicht minder, als dort meine angeblichen Theorien, eben nur den Vorwand zu dem Verfolgungskriege abgaben: wie auf diese, genügte es auf jene genauer hinzublicken und sie, mit dem richtigen Eindrucke von unserem Schaffen, in Erwägung zu ziehen, so stand bald die Frage auf einem ganz anderen Punkte; da konnte dann geurtheilt, diskutirt, für und wider gesprochen werden: am Ende wäre Etwas dabei herausgekommen. Aber gerade davon war nicht die Rede, ja, eben dieses nähere Beachten der neuen Erscheinungen wollte man nicht aufkommen lassen; sondern mit einer Gemeinheit des Ausdruckes und der Insinuation, wie es sich in keinem ähnlichen Falle nur je gezeigt hat, ward in der großen weiten Presse geschrieen und getobt, daß an ein menschenwürdiges Zuwortekommen gar nicht zu denken war. Und deßhalb versichere ich Sie: auch was Liszt widerfuhr, rührt von der Wirkung jenes Artikels über „das Judenthum in der Musik" her.

Auch uns ging dieß jedoch nicht sobald auf. Es giebt zu jeder Zeit so viele Interessen, welche zum Widerspruche gegen neue Erscheinungen, ja zur äußersten Verketzerung alles darin Enthaltenen bestimmen, daß auch wir hier eben nur mit der Trägheit und gestörten Kunstgeschäftsbequemlichkeit zu thun zu haben glauben konnten. Da die Anfeindungen sich vor Allem in der Presse, und zwar in der einflußreichen großen politischen Zeitungspresse, kundgaben, vermeinten namentlich diejenigen unserer Freunde, welche die hierdurch gestörte Unbefangenheit des Publikums dem nun erfolgenden Auftreten Liszt's als Instrumentalkomponist gegenüber besorgt machte, zur Gegenwirksamkeit schreiten zu müssen: einige Ungeschicklichkeiten abgerechnet, welche hierbei begangen wurden, zeigte es sich aber bald, daß selbst die besonnenste Besprechung einer Liszt'schen Komposition keinen Zugang zu den größeren Zeitungen fand, sondern daß hier Alles besetzt und im feindseligen Sinne in Beschlag genommen war. Wer wird nun im Ernste glauben wollen, daß sich in dieser Haltung der großen Zeitungen eine Besorgniß des Schadens aussprach, welchen etwa eine neue Kunstrichtung dem guten deutschen Kunstgeschmacke bringen könnte? Ich erlebte es mit der Zeit, daß in einem solchen geachteten Blatte es mir unmöglich werden sollte, Offenbach's in der ihm gebührenden Weise zu erwähnen: wer vermag hier an Sorge für den deutschen Kunstgeschmack zu denken? So weit war es eben gekommen: wir waren von der deutschen großen Presse vollständig ausgeschlossen. Wem gehört aber diese Presse? Unsere Liberalen und Fortschrittsmänner haben es empfindlich zu büßen, von den altkonservativen Gegenparteien mit dem Judenthum und seinen spezifischen Interessen in Einen Topf geworfen zu werden: wenn die römischen Ultras fragen, wie denn eine nur von den Juden dirigirte Presse berechtigt sein sollte, über christliche Kirchenangelegenheiten mitzusprechen, so liegt hierin ein fataler Sinn, der jedenfalls sich auf die richtige Kenntniß der Abhängigkeitsverhältnisse jener großen Zeitungen stützt.

Das Sonderbare hierbei ist, daß diese Kenntniß auch Jedermann

offenliegt; denn wer hat nicht seine Erfahrung davon gemacht? Ich kann nicht beurtheilen, wie weit dieses faktische Verhältniß sich auch auf die größeren politischen Angelegenheiten erstreckt, wiewohl die Börse den Fingerzeig hierzu mit ziemlicher Offenheit giebt: auf diesem, dem ehrlosesten Geschwätze preisgegebenen Gebiete der Musik herrscht bei Einsichtsvollen gar kein Zweifel, daß hier Alles einer höchst merkwürdigen Ordensregel unterworfen ist, deren Befolgung in den weitestverzweigten Kreisen, und mit der übereinstimmendsten Genauigkeit, auf eine höchst energische Organisation und Leitung schließen läßt. In Paris fand ich zu meinem Erstaunen, daß namentlich auch diese sorgsamste Leitung gar kein Geheimniß war: Jeder weiß dort die wunderlichsten Züge davon zu berichten, namentlich im Betreff der bis in das Kleinlichste gehenden Sorge, das Geheimniß, da es nun doch einmal durch zu viele betheiligte Mitwisser der Unverschwiegenheit ausgesetzt war, wiederum dadurch wenigstens vor öffentlicher Denunziation zu bewahren, daß auch jedes noch so winzige Löchelchen, durch welches es in ein Journal dringen könnte, verstopft würde, und sei dieß selbst durch eine Visitenkarte im Schlüsselloche eines Dachkämmerchens. Hier gehorchte denn auch Alles wie in der bestdisziplinirten Armee während der Schlacht: Sie lernten dieses gegen mich gerichtete Pelotonfeuer der Pariser Presse kennen, welches die Sorge für den guten Kunstgeschmack ihr kommandirte. — In London traf ich seinerzeit in diesem Punkte größere Offenheit an. Überfiel mich der Musikkritiker der Times (ich bitte zu bedenken, von welchem kolossalen Weltblatte ich Ihnen hier erzähle!) bei meiner Ankunft sofort mit einem Hagel von Insulten, so genirte Herr Davison sich im Verlaufe seiner Ergießungen nicht weiter, mich, als Lästerer der größten Komponisten ihres Judenthums wegen, dem öffentlichen Abscheu anzuempfehlen. Mit dieser Aufdeckung hatte er allerdings bei dem englischen Publikum für sein Ansehen mehr zu gewinnen, als zu verlieren, einerseits der großen Verehrung wegen, welche Mendelssohn gerade dort genießt, andererseits vielleicht aber auch wegen des

eigenthümlichen Charakters der englischen Religion, welche Kennern mehr auf dem Alten, als auf dem Neuen Testamente zu fußen scheint. — Nur in Petersburg und Moskau fand ich das Terrain der musikalischen Presse von der Judenschaft noch vernachlässigt: dort erlebte ich das Wunder, zum ersten Male auch von den Zeitungen ganz so aufgenommen zu werden wie vom Publikum, dessen gute Aufnahme mir überhaupt die Juden nirgends noch hatten verderben können, außer in meiner Vaterstadt Leipzig, wo das Publikum mir einfach gänzlich wegblieb.

Durch die lächerlichen Seiten der Sache bin ich bei dieser Mittheilung jetzt fast in einen scherzhaften Ton verfallen, den ich nun aber aufgeben muß, wenn ich es mir gestatten will, Sie, verehrte Frau, schließlich noch auf die sehr ernste Seite derselben aufmerksam zu machen; und diese beginnt auch vielleicht für Sie genau da, wo wir von meiner verfolgten Person absehen, um die Wirkung jener merkwürdigen Verfolgung, so weit sie sich auf unseren Kunstgeist selbst erstreckt, in das Auge zu fassen.

Um diese Richtung einzuschlagen, habe ich zunächst mein persönliches Interesse noch einmal im Besonderen zu berühren. Ich sagte gelegentlich zuletzt, die von Seiten der Juden mir widerfahrene Verfolgung habe bisher mir noch nicht das Publikum, welches überall mit Wärme mich aufnahm, entfremden können. Dieses ist richtig. Jedoch muß ich dem nun hinzufügen, daß jene Verfolgung allerdings geeignet ist, mir die *Wege* zum Publikum, wenn nicht zu verschließen, so doch derart zu erschweren, daß endlich wohl auch nach dieser Seite hin der Erfolg der feindlichen Bemühungen vollständig zu werden versprechen dürfte. Bereits erleben Sie, daß, nachdem meine früheren Opern fast überall auf den deutschen Theatern sich Bahn gebrochen haben und dort mit stetem Erfolge gegeben worden sind, jedes meiner neueren Werke auf ein träges, ja feindselig ablehnendes Verhalten dieser selben Theater stößt: meine früheren Arbeiten waren nämlich schon vor der Judenagitation auf die Bühne gedrungen, und ihrem

Erfolge war nicht mehr Viel anzuhaben. Nun aber hieß es, meine neuen Arbeiten seien nach den von mir seitdem veröffentlichten „unsinnigen" Theorien verfaßt, ich sei damit aus meiner früheren Unschuld gefallen, und kein Mensch könne meine Musik jetzt mehr anhören. Wie nun das ganze Judenthum nur durch die Benutzung der Schwächen und der Fehlerhaftigkeit unserer Zustände Wurzel unter uns fassen konnte, so fand die Agitation auch hier sehr leicht den Boden, auf welchem — unrühmlich genug für uns! — Alles zu ihrem endlichen Erfolge vorgebildet liegt. In welchen Händen ist die Leitung unserer Theater, und welche Tendenz befolgen diese Theater? Hierüber habe ich mich öfters und zur Genüge ausgesprochen, zuletzt auch noch in meiner größeren Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" die weitverzweigten Gründe des Verfalles unserer theatralischen Kunst ausführlicher bezeichnet. Glauben Sie, daß ich damit in den betreffenden Sphären mich beliebt gemacht hätte? Nur mit größter Abneigung, sie haben dieß bewiesen, gehen jetzt die Administrationen der Theater an die Aufführung eines neuen Werkes von mir*): sie könnten aber hierzu gezwungen werden durch die meinen Opern allgemein günstige Haltung des Publikums; wie willkommen muß ihnen nun der Vorwand sein, welcher so leicht sich daraus ziehen läßt, daß meine neueren Arbeiten doch so allgemein in der Presse, und noch dazu im einflußreichsten Theile derselben, bestritten wären? Hören Sie nicht schon jetzt aus Paris die Frage aufwerfen, warum man denn das an und für sich

*) Es wäre nicht unbelehrend und jedenfalls für unsere Kunstzustände bezeichnend, wenn ich mich Ihnen über das Verfahren näher ausließe, welches ich neuerdings, zu meinem wahren Erstaunen, von Seiten der beiden größten Theater, Berlins und Wiens, im Betreff meiner „Meistersinger" kennen lernen mußte. Es bedurfte in meinen Verhandlungen mit den Leitern dieser Hoftheater einiger Zeit, ehe ich aus den von ihnen hierbei angewendeten Kniffen ersah, daß es ihnen nicht allein darum zu thun war, mein Werk nicht geben zu dürfen, sondern auch zu verhindern, daß es auf anderen Theatern gegeben werde. Sie würden daraus deutlich ersehen müssen, daß es sich hierbei um eine wirkliche Tendenz handelt, und offenbar über das Erscheinen eines neuen Werkes von mir ein wahrer Schrecken empfunden wurde. Vielleicht unterhält es Sie, auch hierüber einmal etwas Näheres aus dem Bereiche meiner Erfahrungen zu vernehmen.

so schwierige Wagniß einer Übersiedelung meiner Opern nach Frankreich glaube betreiben zu müssen, da meine künstlerische Bedeutung ja nicht einmal in der Heimath anerkannt sei? — Dieses Verhältniß erschwert sich nun aber um so mehr, als ich wirklich meine neueren Arbeiten keinem Theater anbiete, sondern im Gegentheil mir vorbehalten muß, bisher noch nie für nöthig gehaltene Bedingungen an meine etwa gewünschte Einwilligung zur Aufführung eines neuen Werkes zu knüpfen, nämlich die Erfüllung von Forderungen, welche mich einer wirklich korrekten Darstellung desselben versichern sollen*). Und hiermit berühre ich denn nun die ernstlichste Seite des nachtheiligen Erfolges der Einmischung des jüdischen Wesens in unsere Kunstzustände.

In jenem Aufsatze über das Judenthum zeigte ich schließlich, daß es die Schwäche und Unfähigkeit der nachbeethovenschen Periode unserer deutschen Musikproduktion war, welche die Einmischung der Juden in dieselbe zuließ: ich bezeichnete alle diejenigen unserer Musiker, welche in der Verwischung des großen plastischen Styles Beethoven's die Ingredienzien für die Zubereitung der neueren gestaltungslosen, seichten, mit dem Anscheine der Solidität matt sich übertünchenden Manier fanden, und in dieser nun ohne Leben und Streben mit duseligem Behagen so weiter hin komponirten, als in dem von mir geschilderten Musikjudenthum durchaus mitinbegriffen, möchten sie einer Nationalität angehören, welcher sie wollten. Diese eigenthümliche Gemeinde ist es, welche gegenwärtig so ziemlich Alles in sich faßt, was Musik komponirt und — leider auch! — dirigirt. Ich glaube, daß Manche von ihnen durch meine Kunstschriften ehrlich konfus gemacht und erschreckt worden sind: ihre redliche Verwirrung und Betroffenheit war es, welcher die Juden, im Zorn über meinen obigen Artikel,

*) Nur dadurch, daß ich, für jetzt aus nothgedrungener Rücksicht auf meinen Verleger, diese Forderungen fallen ließ, konnte ich neuerdings das Dresdener Hoftheater zur Vornahme der Aufführung meiner „Meistersinger" bewegen.

sich bemächtigten, um jede anständige Diskussion meiner anderweitigen theoretischen Thesen sofort abzuschneiden, da zu der Möglichkeit einer solchen von Seiten ehrlicher deutscher Musiker anfänglich sich beachtenswerthe Ansätze zeigten. Mit den paar genannten Schlagwörtern ward jede befruchtende, erklärende, läuternde und bildende Erörterung und gegenseitige Verständigung hierüber niedergehalten. — Derselbe schwächliche Geist lebte nun aber, in Folge der Verwüstungen, welche die Hegel'sche Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf diesem, wie auf dem zu ihm gehörigen Gebiete der Ästhetik, nachdem Kant's große Idee, von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt, einem wüsten Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten Platz hatte machen müssen. Selbst von dieser Seite traf ich jedoch anfänglich auf eine Neigung, mit redlichem Willen auf die in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten einzugehen. Jenes erwähnte Libell des Dr. Hanslick in Wien über das „Musikalisch-Schöne", wie es mit bestimmter Absicht verfaßt worden, ward aber auch mit größter Hast schnell zu solcher Berühmtheit gebracht, daß es einem gutartigen, durchaus blonden deutschen Ästhetiker, Herrn Vischer, welcher sich bei der Ausführung eines großen Systems mit dem Artikel „Musik" herumzuplagen hatte, nicht wohl zu verdenken war, wenn er sich der Bequemlichkeit und Sicherheit wegen mit dem so sehr gepriesenen Wiener Musikästhetiker assoziirte: er überließ ihm die Ausführung dieses Artikels, von dem er Nichts zu verstehen bekannte, für sein großes Werk*). So saß denn die musikalische Judenschönheit mitten im Herzen eines vollblutig germanischen System's der Ästhetik, was auch zur Vermehrung der Berühmtheit seines Schöpfers um so mehr beitrug, als es jetzt überlaut in den Zeitungen gepriesen, seiner großen Unkurzweiligkeit wegen aber von Niemand gelesen ward. Unter der

*) Dieses theilte mir Herr Professor Vischer einst selbst in Zürich mit: in welchem Verhältniß die Mitarbeit des Herrn Hanslick als eine persönliche und unmittelbare herbeigezogen wurde, ist mir unbekannt geblieben.

verstärkten Protektion durch diese neue, noch dazu ganz christlich-deutsche Berühmtheit, ward nun auch die musikalische Judenschönheit zum völligen Dogma erhoben; die eigenthümlichsten und schwierigsten Fragen der Ästhetik der Musik, über welche die größten Philosophen, sobald sie etwas wirklich Gescheidtes sagen wollten, sich stets nur noch mit muthmaßender Unsicherheit geäußert hatten, wurden von Juden und übertölpelten Christen jetzt mit einer Sicherheit zur Hand genommen, daß Demjenigen, der sich hierbei wirklich Etwas denken, und namentlich den überwältigenden Eindruck der Beethoven'schen Musik auf sein Gemüth sich erklären wollte, etwa so zu Muthe werden mußte, als hörte er der Verschacherung der Gewänder des Heilandes am Fuße des Kreuzes zu, — worüber der berühmte Bibelforscher David Strauß vermuthlich ebenso geistvoll erläuternd, wie über die neunte Symphonie Beethoven's, sich auslassen dürfte.

Dieses Alles mußte nun endlich den weitergehenden Erfolg haben, daß, wenn im Gegensatze zu diesem ebenso rührigen, als unproduktiven Getreibe, der Versuch zu einer Erkräftigung des immer mehr erschlaffenden Kunstgeistes gemacht werden sollte, wir nicht nur auf die natürlichen, zu jeder Zeit hiergegen sich einstellenden Hindernisse, sondern auch auf eine vollständig organisirte Opposition trafen, als welche die in ihr begriffenen Elemente sich sogar einzig nur thätig zu zeigen vermochten. Schienen wir verstummt und resignirt, so ging nämlich im anderen Lager eigentlich gar Nichts vor, was wie ein Wollen, Streben und Hervorbringen anzusehen war: vielmehr ließ man gerade auch von Seiten der Bekenner der reinen Judenmusikschönheit Alles geschehen, und jede neue Kalamität à la Offenbach über das deutsche Kunstwesen hereinbrechen, ohne sich auch nur zu rühren, was Sie allerdings nun „selbstverständlich" finden werden. Wurde dagegen Jemand, wie eben ich, durch irgend eine ermuthigende Gunst der Umstände veranlaßt, dargebotene künstlerische Kräfte zur Hand zu nehmen, um sie zu energischer Bethätigung anzuleiten, so vernahmen Sie ja wohl, verehrte Frau, welches Geschrei dieß allseitig hervorrief?

Da kam Kraft und Feuer in die Gemeinde des modernen Israel! Vor Allem fiel hierbei stets auch die Geringschätzung, der ganze unehrerbietige Ton auf, welchen, wie ich glaube, nicht nur die blinde Leidenschaftlichkeit, sondern die sehr hellsehende Berechnung der unvermeidlichen Wirkung davon auf die Beschützer meiner Unternehmungen eingab; denn wer fühlt sich nicht endlich von dem wegwerfenden Tone, mit welchem allgemein über Denjenigen, dem man vor aller Welt wahre Verehrung und hohes Vertrauen erweist, gesprochen wird, betroffen? Überall und in jedem Verhältnisse, welches zu komplizirten Unternehmungen verwendet werden soll, sind die ganz natürlichen Elemente der Misgunst der Unbetheiligten (oder auch der zu nahe Betheiligten) vorhanden: wie leicht wird es nun durch jenes geringschätzige Benehmen der Presse diesen Allen gemacht, das Unternehmen selbst im Auge seiner Gönner bedenklich erscheinen zu lassen? Kann so Etwas einem vom Publikum gefeierten Franzosen in Frankreich, einem akklamirten italienischen Tonsetzer in Italien begegnen? Was nur einem Deutschen in Deutschland widerfahren konnte, war so neu, daß die Gründe davon jedenfalls erst zu untersuchen sind. Sie, verehrte Frau, verwunderten sich darüber; die bei diesem anscheinenden Kunstinteressenstreite übrigens Unbetheiligten, welche sonst jedoch Gründe haben, Unternehmungen, wie sie von mir ausgehen, zu verhindern, verwundern sich aber nicht, sondern finden Alles recht natürlich*).

---

*) Sie können sich hiervon, und von der Art, wie die zuletzt von mir Bezeichneten den in meinem Betreff aufgebrachten Ton des Weiteren zu den Zwecken der Verhinderung jedes meine Unternehmungen fördernden Antheiles benutzen, einen recht genügenden Begriff verschaffen, wenn Sie das Feuilleton der heurigen Neujahrsnummer der „Süddeutschen Presse", welche mir soeben aus München zugeschickt wird, zu durchlesen sich bemühen wollen. Herr Julius Fröbel denunzirt mich da dem bayerischen Staatswesen ganz unbeirrt als den Gründer einer Sekte, welche den Staat und die Religion abzuschaffen, dagegen alles Dieses durch ein Operntheater zu ersetzen und von ihm aus zu regieren beabsichtigt, außerdem aber auch Befriedigung „muckerhafter Gelüste" in Aussicht stellt. — Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigenthümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser

Der Erfolg hiervon ist also: immer entschiedener durchgesetzte Verhinderung jeder Unternehmung, welche meinen Arbeiten und meinem Wirken einen Einfluß auf unsere theatralischen und musikalischen Kunstzustände verschaffen könnte.

Ist hiermit Etwas gesagt? — Ich glaube: Viel; und vermeine hierbei ohne Anmaßung mich vernehmen zu lassen. Daß ich meinem Wirken eine wesentliche Bedeutung beilegen darf, ersehe ich daraus, wie ernstlich es vermieden wird, auf diejenigen meiner Veröffentlichungen einzugehen, zu welchen ich in diesem Betreff gelegentlich veranlaßt worden bin.

Ich erwähnte, wie anfänglich, ehe die so sonderbar ihren Grund verheimlichende Agitation der Juden gegen mich eintrat, die Ansätze zu einer ehrlich deutsch geführten Behandlung und Erwägung der von mir in meinen Kunstschriften niedergelegten Ansichten sich zeigten. Nehmen wir an, jene Agitation wäre nun nicht eingetreten, oder sie hätte, wie billig, sich ebenfalls offen und ehrlich auf ihre nächste Veranlassung beschränkt, so hätten wir uns wohl zu fragen, wie dann, nach der Analogie gleichartiger Vorgänge im ungestörten deutschen Kulturleben, die Sache sich gestaltet haben würde. Ich bin nicht der optimistischen Meinung, daß hierbei sehr Viel herausgekommen wäre; wohl aber wäre Etwas zu erwarten gewesen, und jedenfalls etwas Anderes, als das eingetretene Ergebniß. Verstehen wir es recht, so war, wie für die poetische Litteratur, auch für die Musik die Periode der Sammlung eingetreten, um die Hinterlassenschaft der unvergleichlichen Meister, welche in dicht an einander sich schließender Reihe die große deutsche Kunstwiedergeburt selbst darstellen, zu einem Gemeingut der Nation, der Welt verwerthen zu sollen. In welchem Sinne

---

daran gerochen haben würde, jedenfalls stinken müßte. Wie sich die Idee der Liebe, als Gesellschaftsgründerin, im Kopfe eines Julius Fröbel ausnimmt, erfahren wir hier mit einem ähnlichen Effekt. — Aber begreifen Sie, wie sinnvoll so Etwas wiederum auf die Erweckung des Ekels berechnet ist, mit welchem selbst der Verleumdete sich von der Bestrafung des Verleumders abwendet?

diese Verwerthung sich bestimmen würde, das war die Frage. Am entscheidendsten gestaltete sie sich für die Musik: denn hier war namentlich durch die letzten Perioden des Beethoven'schen Schaffens eine ganz neue Phase der Entwickelung dieser Kunst eingetreten, welche alle von ihr bisher gehegten Ansichten und Annahmen durchaus überbot. Die Musik war unter der Führung der italienischen Gesangsmusik zur Kunst der reinen Annehmlichkeit geworden: die Fähigkeit, sich die gleiche Bedeutung der Kunst Dante's und Michel Angelo's zu geben, leugnete man damit durchaus ab, und verwies sie somit in einen offenbar niedereren Rang der Künste überhaupt. Es war daher aus dem großen Beethoven eine ganz neue Erkenntniß des Wesens der Musik zu gewinnen, die Wurzel, aus welcher sie gerade zu dieser Höhe und Bedeutung erwachsen, sinnvoll durch Bach auf Palestrina zu verfolgen, und somit ein ganz anderes System für ihre ästhetische Beurtheilung zu begründen, als dasjenige sein konnte, welches sich auf die Kenntnißnahme einer von diesen Meistern weit abliegenden Entwickelung der Musik stützte.

Das richtige Gefühl hiervon war ganz instinktiv in den deutschen Musikern dieser Periode lebendig, und ich nenne Ihnen hier Robert Schumann als den sinnvollsten und begabtesten dieser Musiker. An dem Verlaufe seiner Entwickelung als Komponist läßt sich recht ersichtlich der Einfluß nachweisen, welchen die von mir bezeichnete Einmischung des jüdischen Wesens auf unsere Kunst ausübte. Vergleichen Sie den Robert Schumann der ersten, und den der zweiten Hälfte seines Schaffens: dort plastischer Gestaltungstrieb, hier Verfließen in schwülstige Fläche bis zur geheimnißvoll sich ausnehmenden Seichtigkeit. Dem entspricht es, daß Schumann in dieser zweiten Periode misgünstig, mürrisch und verdrossen auf Diejenigen blickte, welchen er in seiner ersten Periode als Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" so warm und deutsch liebenswürdig die Hand ge-

reicht hatte. An der Haltung dieser Zeitschrift, in welcher Schumann (mit ebenfalls sehr richtigem Instinkte) auch schriftstellerisch für die große uns obliegende Aufgabe sich bethätigte, können Sie gleichfalls ersehen, mit welchem Geiste ich mich zu berathen gehabt hätte, wenn ich mit ihm allein über die mich anregenden Probleme mich verständigen sollte: hier treffen wir wahrlich auf eine andere Sprache, als den endlich in unsere neue Ästhetik hinübergeleiteten dialektischen Judenjargon, und — ich bleibe dabei! — in dieser Sprache wäre es zu einem fördernden Einvernehmen gekommen. Was aber gab dem jüdischen Einflusse diese Macht? Leider ist eine Haupttugend des Deutschen auch der Quell seiner Schwächen. Das ruhige, gelassene Selbstvertrauen, das ihm bis zum Fernhalten alles peinigenden Seelenskrupels eigen bleibt, und so manche innig treue That aus seiner ungestört sich gleichen Natur hervortreibt, kann bei einem nur geringen Mangel an nöthigem Feuer leicht zu jener wunderlichen Trägheit umschlagen, in welche wir jetzt, unter der andauernden Verwahrlosung aller höheren Anliegen des deutschen Geistes in den machtvollen politischen Sphären, die meisten, ja fast alle dem deutschen Wesen ganz treu verbliebenen Geister versunken sehen. In diese Trägheit versank auch Robert Schumann's Genius, als es ihn belästigte, dem geschäftig unruhigen jüdischen Geiste Stand zu halten; es war ihm ermüdend, an tausend einzelnen Zügen, welche zunächst an ihn herantraten, sich stets deutlich machen zu sollen, was hier vorging. So verlor er unbewußt seine edle Freiheit, und nun erleben es seine alten, von ihm endlich gar verleugneten Freunde, daß er als einer der Ihrigen von den Musikjuden uns im Triumphe dahergeführt wird! — Nun, verehrte Freundin, dieß wäre, so denke ich, ein Erfolg, der Etwas zu sagen hat? Seine Vorführung erspart uns jedenfalls die Beleuchtung geringfügigerer Unterjochungsfälle, welche in Folge dieses wichtigsten immer leichter hervorzurufen waren.

Diese persönlichen Erfolge vervollständigen sich aber auf dem Gebiete des Assoziations- und Gesellschaftswesens. Auch hier zeigte

sich der deutsche Geist noch seiner Anlage gemäß zur Bethätigung angeregt. Die Idee, welche ich Ihnen als die Aufgabe unserer nach-beethovenschen Periode bezeichnete, vereinigte auch wirklich zum ersten Male eine immer größere Anzahl deutscher Musiker und Musikfreunde zu Zwecken, welche ihre natürliche Bedeutung durch das Erfassen jener Aufgabe erhielten. Es ist dem trefflichen Franz Brendel, der auch hierzu mit treuer Ausdauer die Anregung gab, und welchem dafür geringschätzig zu begegnen zum Tone der Judenblätter wurde, zum wahren Ruhme anzurechnen, nach dieser Seite hin das Nöthige ebenfalls erkannt zu haben. Das Gebrechen alles deutschen Assoziationswesens mußte aber auch hier um so eher sich herausstellen, als mit einem Vereine deutscher Musiker nicht etwa nur den machtvollen Sphären der staatlichen, von den Regierungen geleiteten Organisationen, wie mit anderen, zu gleicher Wirkungslosigkeit verurtheilten freien Vereinigungen es der Fall ist, sondern dabei noch den Interessen der allermächtigsten Organisation unserer Zeit, der des Judenthumes, entgegengetreten wurde. Offenbar konnte ein großer Verein von Musikern nur auf dem praktischen Wege vorzüglichster Musteraufführungen für die Ausbildung des deutschen Musikstyles wichtiger Werke eine erfolgreiche Bethätigung ausüben; hierzu gehörten Mittel; der deutsche Musiker ist aber arm: wer wird ihm helfen? Gewiß nicht das Reden und Disputiren über Kunstinteressen, welches unter Vielen nie einen Sinn haben kann, und leicht zum Lächerlichen führt. Jene uns fehlende Macht gehörte aber dem Judenthum. Die Theater den Junkern und dem Kulissenjux, die Konzertinstitute den Musikjuden: was blieb uns da noch übrig? Etwa ein kleines Musikblatt, das über den Ausfall der allzweijährlichen Zusammenkünfte Bericht gab.

Wie Sie sehen, verehrte Frau, bezeuge ich Ihnen hiermit den vollständigen Sieg des Judenthumes auf allen Seiten; und wenn ich mich jetzt noch einmal laut darüber ausspreche, so geschieht dieß wahr-

lich nicht in der Meinung, ich könnte der Vollständigkeit dieses Sieges noch in Etwas Abbruch thun. Da nun andererseits meine Darstellung des Verlaufes dieser eigenthümlichen Kulturangelegenheit des deutschen Geistes zu besagen scheint, dieses sei das Ergebniß der durch meinen früheren Artikel unter den Juden hervorgerufenen Agitation, so läge Ihnen vielleicht auch die neue verwunderungsvolle Frage darnach nicht fern, warum ich denn durch jene Herausforderung eben diese Agitation als Reaktion hervorgerufen hätte?

Ich könnte mich hierfür damit entschuldigen, daß ich zu diesem Angriffe nicht durch Erwägung der „causa finalis", sondern einzig durch den Antrieb der „causa efficiens" (wie der Philosoph sich ausdrückt) bestimmt worden sei. Gewiß hatte ich schon bei der Abfassung und Veröffentlichung jenes Aufsatzes Nichts weniger im Sinne, als den Einfluß der Juden auf unsere Musik mit Aussicht auf Erfolg noch zu bekämpfen: die Gründe ihrer bisherigen Erfolge waren mir damals bereits so klar, daß es mir jetzt, nach über achtzehn Jahren, gewissermaßen zur Genugthuung dient, durch die Wiederveröffentlichung desselben dieses bezeugen zu können. Was ich damit bezwecken wollte, könnte ich daher nicht klar bezeichnen, dagegen nur eben mich darauf berufen, daß die Einsicht in den unvermeidlichen Verfall unserer Musikzustände mir die innere Nöthigung zur Bezeichnung der Ursachen davon auferlegte. Vielleicht lag es aber doch auch meinem Gefühle nahe, eine hoffnungsreiche Annahme noch damit zu verbinden: dieß enthüllt Ihnen die Schlußapostrophe des Aufsatzes, mit welcher ich mich an die Juden selbst wende.

Wie nämlich von humanen Freunden der Kirche eine heilsame Reform derselben durch Berufung an den unterdrückten niederen Klerus als möglich gedacht worden ist, so faßte auch ich die großen Begabungen des Herzens wie des Geistes in das Auge, die aus dem Kreise der jüdischen Sozietät mir selbst zu wahrer Erquickung entgegengekommen sind. Gewiß bin ich auch der Meinung, daß Alles, was das eigentliche deutsche Wesen von dorther bedrückt, in noch viel

schrecklicherem Maaße auf dem geist- und herzvollen Juden selbst lastet. Mich dünkt es, als ob ich damals Anzeichen davon wahrnahm, daß meine Anrufung Verständniß und tiefe Erregung hervorgerufen hatte. Ist Abhängigkeit in jeder Lage ein großes Übel und Hinderniß der freien Entwickelung, so scheint die Abhängigkeit der Juden unter sich aber ein knechtisches Elend von alleräußerster Härte zu sein. Es mag dem geistreichen Juden, da man nun einmal nicht nur *mit* uns, sondern *in* uns zu leben sich entschlossen hat, von der aufgeklärteren Stammgenossenschaft Vieles gestattet und nachgesehen werden: die besten, so sehr erheiternden Judenanekdoten werden von ihnen uns erzählt; auch nach anderen Seiten hin, über uns, wie über sich, kennen wir sehr unbefangene, und somit jedenfalls erlaubt dünkende Auslassungen von ihnen. Aber einen vom Stamme Geächteten in Schutz zu nehmen, das muß jedenfalls den Juden als geradesweges todeswürdiges Verbrechen gelten. Mir sind hierüber rührende Erfahrungen zu Theil geworden. Um Ihnen aber diese Tyrannei selbst zu bezeichnen, diene ein Fall für viele. Ein offenbar sehr begabter, wirklich talent- und geistvoller Schriftsteller jüdischer Abkunft, welcher in das eigenthümlichste deutsche Volksleben wie eingewachsen erscheint, und mit dem ich längere Zeit auch über den Punkt des Judenthumes mannigfach verkehrte, lernte späterhin meine Dichtungen: „Der Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" kennen; er sprach sich darüber mit solch' anerkennender Wärme und solch' deutlichem Verständnisse aus, daß die Aufforderung meiner Freunde, zu welchen er gesprochen hatte, wohl nahe lag, seine Ansicht über diese Gedichte, welche von unseren litterarischen Kreisen so auffallend ignorirt würden, auch öffentlich darzulegen. *Dieß war ihm unmöglich!* —

Begreifen Sie, verehrte Frau, aus diesen Andeutungen, daß, wenn ich auch dießmal nur Ihrer Frage nach dem räthselhaften Grunde der mir widerfahrenden Verfolgungen, namentlich der Presse, antwortete, ich meiner Antwort dennoch vielleicht nicht diese, fast ermüdende,

Ausdehnung gegeben haben würde, wenn nicht auch heute noch eine, allerdings fast kaum auszusprechende, im tiefsten Sinne mir liegende Hoffnung mich dabei angeregt hätte. Wollte ich dieser einen Ausdruck geben, so durfte ich sie vor Allem nicht auf eine fortgesetzte Verheimlichung meines Verhältnisses zu dem Judenthume begründet erscheinen lassen: diese Verheimlichung hat zu der Verwirrung beigetragen, in welcher sich heute fast jeder für mich theilnehmende Freund mit Ihnen befindet. Habe ich hierzu durch jenen früheren Pseudonym Anlaß, ja dem Feinde das strategische Mittel zu meiner Bekämpfung an die Hand gegeben, so mußte ich nun auch für meine Freunde Dasselbe enthüllen, was Jenen nur zu wohl bekannt war. Wenn ich annehme, daß nur diese Offenheit auch Freunde im feindlichen Lager, nicht sowohl mir zuführen, als zum eigenen Kampfe für ihre wahre Emanzipation stärken könne, so ist es mir vielleicht zu verzeihen, wenn ein umfassender kulturhistorischer Gedanke mir die Beschaffenheit einer Illusion verdeckt, welche unwillkürlich sich in mein Herz schmeichelt. Denn über Eines bin ich mir klar: so wie der Einfluß, welchen die Juden auf unser geistiges Leben gewonnen haben, und wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgiebt, nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall ist, so muß er auch als unläugbar und entscheidend anerkannt werden. Ob der Verfall unserer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist. Soll dagegen dieses Element uns in der Weise assimilirt werden, daß es mit uns gemeinschaftlich der höheren Ausbildung unserer edleren menschlichen Anlagen zureife, so ist es ersichtlich, daß nicht die Verdeckung der Schwierigkeiten dieser Assimilation, sondern nur die offenste Aufdeckung derselben hierzu förderlich sein kann. Sollte von dem, unserer neuesten Ästhetik nach, so harmlos annehmlichen Gebiete der Musik aus von mir eine ernste Anregung hierzu gegeben worden sein,

so würde dieß vielleicht meiner Ansicht über die bedeutende Bestimmung der Musik nicht ungünstig erscheinen; und jedenfalls würden Sie, hochverehrte Frau, hierin eine Entschuldigung dafür erkennen dürfen, daß ich Sie so lange von diesem anscheinend so abstrusen Thema unterhielt.

Tribschen bei Luzern, Neujahr 1869.

Richard Wagner.

Über das Dirigiren

(1869).

Motto nach Goethe:

„Fliegenschnauz' und Mückennas'
Mit euren Anverwandten,
Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Ihr seid mir Musikanten!"

Mit dem Folgenden beabsichtige ich meine Erfahrungen und Beobachtungen auf einem Felde der musikalischen Wirksamkeit mitzutheilen, welches bisher für die Ausübung nur der Routine, für die Beurtheilung aber der Kenntnißlosigkeit überlassen blieb. Ich werde für mein eigenes Urtheil über die Sache mich nicht auf die Dirigenten selbst, sondern auf die Musiker und Sänger berufen, weil diese allein das richtige Gefühl dafür haben, ob sie gut oder schlecht dirigirt werden, worüber sie allerdings nur dann sich aufklären können, wenn sie, was eben nur sehr ausnahmsweise geschieht, einmal gut dirigirt werden. Hierfür gedenke ich nicht mit der Aufstellung eines Systemes, sondern durch Aufzeichnung einer Reihenfolge von Wahrnehmungen zu verfahren, welche ich gelegentlich fortzusetzen mir vorbehalte.

Unstreitig kann es den Tonsetzern nicht gleichgiltig sein, in welcher Weise vorgetragen ihre Arbeiten dem Publikum zu Gehör kommen, da dieses sehr natürlich erst durch eine gute Aufführung von einem Musikwerke den richtigen Eindruck erhalten kann, während es den durch eine schlechte Aufführung hervorgebrachten unrichtigen Eindruck als solchen nicht zu erkennen vermag. Wie es nun aber um die allermeisten Aufführungen nicht nur von Opern, sondern auch von Konzertmusikwerken in Deutschland steht, wird Manchem zu Bewußtsein

kommen, wenn er meiner Beleuchtung der Elemente solcher Aufführungen mit Aufmerksamkeit und einiger Kenntniß folgt.

Die dem hierin Erfahrenen sich bloßstellenden Schwächen der deutschen Orchester, sowohl im Betreff ihrer Beschaffenheit als ihrer Leistungen, rühren zu allermeist von den nachtheiligen Eigenschaften ihrer Dirigenten, als Kapellmeistern, Musikdirektoren u. s. w. her. Die Wahl und Anstellung derselben wird von den obersten Behörden der Kunstinstitute ganz in dem Maaße kenntnißloser und nachlässiger ausgeführt, als die Anforderungen an die Orchester schwieriger und bedeutender geworden sind. Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozart'schen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer und ihre Gleichen, welche man in ihrem Verhalten zur neueren Musik als „Zöpfe" zu bezeichnen hatte, in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch vor etwa acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte Alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdiger Weise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer körnig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Esser's in Wien.

Was diese Gattung von Dirigenten alten Schrotes, wenn sie weniger begabt waren als die Genannten, beim Aufkommen der

komplizirteren neueren Orchestermusik für die Bildung der Orchester endlich ungeeignet machen mußte, war zuvörderst eben ihre alte Gewöhnung im Betreff der früher nöthig oder genügend dünkenden Besetzung derselben, wofür man sich genau nur nach den dargebotenen Aufgaben gerichtet hatte. Mir ist kein Beispiel bekannt geworden, daß irgendwo in Deutschland der Etat eines Orchesters aus Rücksicht auf die Erfordernisse der neueren Instrumentation grundsätzlich umgestaltet worden wäre. Nach wie vor rücken in den großen Orchestern die Musiker nach dem Anziennitätsgesetze zu den Stellen der ersten Instrumente herauf, und nehmen folgerichtig erst bei eingetretener Schwächung ihrer Kräfte die ersten Stimmen ein, während die jüngeren und tüchtigeren Musiker an den zweiten sitzen, was besonders bei den Blasinstrumenten sehr nachtheilig bemerkbar wird. Ist es nun wohl in neuerer Zeit einsichtigen Bemühungen, und namentlich auch der bescheidenen Erkenntniß der betreffenden Musiker selbst zu verdanken, daß diese Übelstände sich immer mehr vermindern, so hat hingegen ein anderes Verfahren zu andauernd nachtheiligen Folgen geführt, nämlich in der Besetzung der Streichinstrumente. Hier wird ohne alles Besinnen fortwährend die zweite Violine, vor Allem aber die Bratsche aufgeopfert. Dieses letztere Instrument wird überall zum allergrößten Theile von invalid gewordenen Geigern, oder auch von geschwächten Bläsern, sobald diese irgend einmal auch etwas Geige gespielt haben, besetzt; höchstens sucht man einen wirklich guten Bratschisten an das erste Pult zu bringen, namentlich der hie und da vorkommenden Soli wegen; doch habe ich auch erlebt, daß man für diese sich mit dem Vorspieler der ersten Violine aushalf. Mir wurde in einem großen Orchester von acht Bratschisten nur ein einziger bezeichnet, welcher die häufigen schwierigen Passagen in einer meiner neueren Partituren korrekt ausführen konnte. Das hiermit erwähnte Verfahren war nun, wie es aus humanen Rücksichten zu entschuldigen war, von dem Charakter der früheren Instrumentation, nach welchem die Bratsche meist nur zur Ausfüllung der Begleitung gebraucht wurde,

eingegeben, und fand auch bis in die neuesten Zeiten eine genügende Rechtfertigung durch die unwürdige Instrumentirungsweise der italienischen Opernkomponisten, deren Werke ja einen wesentlichen und beliebten Bestandtheil des deutschen Opernrepertoir's ausmachen. Da auf diese Lieblingsopern auch von den großen Theaterintendanten, nach dem rühmlichen Geschmacke ihrer Höfe, am allermeisten gehalten wird, so ist es auch nicht zu verwundern, daß Anforderungen, welche sich auf diesen Herren durchaus unbeliebte Werke begründen, bei ihnen nur dann durchzusetzen sein würden, wenn der Kapellmeister eben ein Mann von Gewicht und ernstem Ansehen wäre, und wenn er namentlich selbst recht ordentlich wüßte, was für ein heutiges Orchester nöthig ist. Dieses Letztere entging nun größtentheils unseren älteren Kapellmeistern; ihnen entging namentlich auch die Einsicht in die Nothwendigkeit, die Saiteninstrumente unserer Orchester, gegenüber der so sehr gesteigerten Anzahl und Verwendung der Blasinstrumente, im entsprechenden Maaße zu vermehren; denn was auch neuerdings in dieser Hinsicht nothdürftig geschah, da das Misverhältniß nun doch gar zu offenbar wurde, genügte nie, um hierin die so berühmten deutschen Orchester auf gleiche Höhe mit den französischen zu bringen, welchen sie in der Stärke und Tüchtigkeit der Violinen, und namentlich auch der Violoncelle, durchweg noch nachstehen.

Was nun jenen Kapellmeistern vom alten Schrot entging, das zu erkennen und auszuführen wäre jetzt die erste und rechte Aufgabe der Dirigenten neueren Datum's und Styles gewesen. Dafür war aber gesorgt, daß diese den Intendanten nicht gefährlich wurden, und daß namentlich auf sie nicht die wuchtvolle Autorität der tüchtigen „Zöpfe" der früheren Zeit überging.

Es ist wichtig und lehrreich zu ersehen, wie diese neuere Generation, welche jetzt das gesammte deutsche Musikwesen vertritt, zu Amt und Würden gelangte. — Da wir zunächst dem Bestehen der großen und kleinen Hoftheater, sowie der Theater überhaupt, die Unterhaltung von Orchestern zu verdanken haben, müssen wir es uns auch

gefallen lassen, daß durch die Direktionen dieser Theater der deutschen Nation diejenigen Musiker bezeichnet werden, welche sie für berufen halten, oft halbe Jahrhunderte hindurch die Würde und den Geist der deutschen Musik zu vertreten. Die meisten dieser so beförderten Musiker müssen wissen, wie sie zu dieser Auszeichnung kamen, da an den wenigsten unter ihnen es für das ungeübte Auge ersichtlich ist, durch welche Verdienste sie dazu gelangten. Der eigentliche deutsche Musiker erreichte diese „guten Posten", als welche sie von ihren Patronen wohl einzig betrachtet wurden, zumeist durch die einfache Anwendung des Gesetzes der Trägheit: man rückte aufwärts, schubweise. Ich glaube, daß das große Berliner Hoforchester seine meisten Dirigenten auf diesem Wege erhalten hat. Mitunter ging es jedoch auch sprungweise her: ganz neue Größen gediehen plötzlich unter der Protektion der Kammerfrau einer Prinzessin u. s. w. Von welchem Nachtheile diese autoritätslosen Wesen für die Pflege und Bildung unserer allergrößten Orchester und Operntheater geworden sind, ist nicht genug zu ermessen. Gänzlich verdienstlos, konnten sie sich in ihrer Stellung nur durch Unterwürfigkeit gegen einen kenntnißlosen, gewöhnlich aber allesverstehenwollenden obersten Chef, sowie durch eine schmeichelnde Anbequemung an die Forderungen der Trägheit gegen die ihnen untergebenen Musiker behaupten. Durch Preisgebung aller künstlerischen Disziplin, zu deren Aufrechterhaltung sie andererseits gar nicht befähigt waren, sowie durch Nachgiebigkeit und Gehorsam gegen jede unsinnige Zumuthung von oben, schwangen sich diese Meister sogar zu allgemeiner Beliebtheit auf. Jede Schwierigkeit des Studiums ward mit einer salbungsvollen Berufung auf den „alten Ruhm der N. N. Kapelle" unter gegenseitigem Schmunzeln überwunden. Wer bemerkte es nun, daß die Leistungen dieses ruhmreichen Institutes von Jahr zu Jahr tiefer sanken? Wo waren die wirklichen Meister, diese zu beurtheilen? Gewiß nicht unter den Rezensenten, welche nur bellen, wenn ihnen der Mund nicht zugestopft wird; auf dieses Stopfen aber verstand man sich allseitig.

In neueren Zeiten werden nun diese Dirigentenstellen aber auch

durch besonders Berufene besetzt: man läßt, je nach Bedürfniß und Stimmung der obersten Direktion, von irgend woher einen tüchtigen Routinier kommen; und dieß geschieht, um der Trägheit der landesüblichen Kapellmeister eine „aktive Kraft" einzuimpfen. Dieß sind die Leute, welche in vierzehn Tagen eine Oper „herausbringen", sehr stark zu „streichen" verstehen, und den Sängerinnen effektvolle „Schlüsse" in fremde Partituren hineinkomponiren. Einer solchen Geschicklichkeit verdankt die Dresdener Hofkapelle einen ihrer rüstigsten Dirigenten.

Aber auch nach wirklichem Rufe wird zu Zeiten ausgegangen: es müssen „musikalische Größen" herbeigezogen werden. Die Theater haben keine solche aufzuweisen: aber die Singakademien und Konzertanstalten liefern deren welche, namentlich nach den Anpreisungen der Feuilleton's der großen politischen Zeitungen, ziemlich alle zwei bis drei Jahre. Dieß sind nun unsere heutigen Musikbanquier's, wie sie aus der Schule Mendelssohn's hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen als die hilflosen Nachwüchse unserer alten Zöpfe, — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neu gegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponirend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigiren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zu dem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler

Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besonders zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Weber's herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

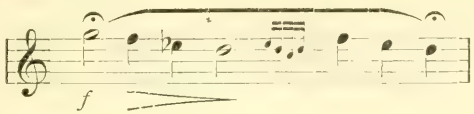
Zunächst fehlte diesen Herren aber Eines, um der nöthigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: — Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. Denn leider war hier Alles, Ruf, Talent, Bildung, ja Glaube, Liebe und Hoffen, künstlich. Jeder von ihnen hat so viel mit sich, und mit der Schwierigkeit seine künstliche Stellung zu behaupten, zu thun, daß er an das Allgemeine, Zusammenhangvolle, Konsequente und Neugestaltende nicht denken kann, weil dieses ihn, ganz richtig, auch eigentlich gar nichts angeht. Sie sind in die Stellung jener alten schwerschrötigen deutschen Meister eben nur getreten, weil diese gar zu tief herabgekommen und unfähig geworden waren, die Bedürfnisse der neueren Zeit und ihres Kunststyles zu erkennen; und es scheint, daß sie sich in dieser Stellung nur wie eine Übergangsperiode ausfüllend empfinden, während sie mit dem deutschen Kunstideale, dem wieder alles Edle doch einzig zustrebt, nichts Rechtes anzufangen wissen, weil es ihnen im tiefsten Grunde ihrer Natur fremd ist. So verfallen sie schwierigen Anforderungen der neueren Musik gegenüber auch nur auf Auskunftsmittel. Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich Beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie Andere wieder,

in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte" Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontini'schen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dieß waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

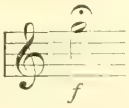
Aus dem Überblicke der Eigenschaften der übrig gebliebenen älteren, wie dieser neuesten Spezies von Kapellmeistern und Musikdirektoren erhellt es, daß von ihnen für die Neubildung der Orchester nicht viel zu erwarten stehen kann. Dagegen ist die Initiative zu einer guten Fortbildung derselben bisher immer nur noch von den Musikern selbst ausgegangen, was sich sehr erklärlich von der gesteigerten Ausbildung der technischen Virtuosität herschreibt. Der Nutzen, welchen die Virtuosen der verschiedenen Instrumente unseren Orchestern gebracht haben, ist ganz unläugbar; er würde vollständig gewesen sein, wenn die Dirigenten Das gewesen wären, was sie, namentlich unter solchen Umständen, sein sollten. Dem zöpfischen Überreste unseres alten Kapellmeisterthumes, den stets um ihre Autorität verlegenen Heraufgeschobenen, oder durch Kammerfrauen empfohlenen Klavierlehrern u. s. w., wuchs der Virtuose natürlich sogleich über den Kopf; dieser spielte im Orchester dann etwa die Rolle der Prima Donna auf dem Theater. Der elegante Kapellmeister neuesten Schlages assoziirte sich dagegen mit dem Virtuosen, was in mancher Beziehung nicht unförderlich war, jedenfalls aber nur dann zu einem gemeinsamen Gedeihen des Ganzen geführt hätte, wenn eben das Herz und der Geist des wahren deutschen Musikwesens von diesen Herren gefaßt worden wäre.

Zu allernächst ist aber hervorzuheben, daß sie ihre Stellen, wie überhaupt das ganze Bestehen der Orchester dem Theater verdankten, und ihre allermeisten Beschäftigungen und Leistungen sich auf die Oper bezogen. Das Theater, die Oper hatten sie also zu verstehen, und demnach zu ihrer Musik noch etwas Anderes zu erlernen,

nämlich, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Hätten sie diese, namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck richtig verstanden, so wäre ihnen von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, namentlich bei den Werken der neuen deutschen Instrumentalmusik, aufgegangen. Meine besten Anleitungen im Betreff des Tempo's und des Vortrages Beethoven'scher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither z. B. unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der Cmoll-Symphonie



so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dieß sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen



der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes neues Verständniß auf. — Dieß hier nur beiläufig anführend, will ich zunächst bloß angedeutet haben, welche Wechselwirkung zur Vervollständigung der höheren musikalischen Bildung im Betreff des Vortrages dem Dirigenten geboten wäre, wenn er seine Stellung zum Theater, welchem er an und für sich Amt und Würde verdankt, richtig verstünde.

Dagegen gilt ihm die Oper (wozu andererseits die elende Pflege dieses Kunstgenre's auf den deutschen Theatern ihm ein trauriges Recht giebt) als eine mit Seufzen zu beseitigende lästige Tagesarbeit, und er setzt seinen Ehrenpunkt dafür in den Konzertsaal, von wo er ausging und berufen wurde. Denn sobald, wie gesagt, eine Theaterintendanz einmal das Gelüste nach einem Musiker von Ruf als Kapellmeister anwandelt, so muß dieser von wo andersher kommen, als eben vom Theater.

Um nun beurtheilen zu können, was ein solcher ehemaliger Konzert- und Singakademie-Dirigent im Theater zu leisten vermag, müssen wir ihn zunächst dort aufsuchen, wo er eigentlich zu Hause ist, und wo sich sein Ruf als „gediegener" deutscher Musiker begründet hat. Wir müssen ihn als Konzertdirigenten beobachten.

Von dem Orchestervortrag unserer klassischen Instrumentalmusik ist mir aus meiner frühesten Jugend ein auffallender Eindruck der Unbefriedigung verblieben, welchen ich, sobald ich noch in neuester Zeit einem solchen Vortrage beiwohnte, stets wiederum erhielt. Was mir am Klaviere, oder bei der Lesung der Partitur, im Ausdrucke so seelenvoll belebt erschienen, erkannte ich dann kaum wieder, wie es meistens ganz unbeachtet flüchtig an den Zuhörern vorüberging. Namentlich war ich über die Mattigkeit der Mozart'schen Kantilene erstaunt, die ich mir zuvor so gefühlvoll belebt eingeprägt hatte. Die Gründe hiervon habe ich mir erst später klar gemacht, und sie näher eingehend in meinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule"*) besprochen, weßhalb ich Denjenigen, der mir hier ernstlich folgen will, bitte, das hierauf Bezügliche dort nachzulesen. Gewiß liegen diese zuvörderst in dem gänzlichen Mangel eines wahr-

*) In diesem achten Bande voranstehend mitgetheilt.

haften deutschen Musikkonservatoriums, im strengsten Sinne des Wortes, wonach in ihm die genaue Tradition des ächten, von den Meistern selbst ausgeübten Vortrages unserer klassischen Musik durch stete lebendige Fortführung aufbewahrt worden wäre, was natürlich wiederum voraussetzen lassen müßte, daß diese Meister dort selbst dazu gelangt wären, ihre Werke ganz nach ihrem Sinne aufzuführen. Diese Voraussetzung, wie das darauf sich gründende Ergebniß, hat sich leider der deutsche Kultursinn entgehen lassen, und wir sind nun auf die Einfälle jedes einzelnen Dirigenten dafür angewiesen, was dieser etwa von dem Tempo oder dem Vortrage eines klassischen Musikstückes halte, um uns über den Geist desselben zu orientiren.

In meiner Jugendzeit wurden in den berühmten Leipziger Gewandhaus-Konzerten diese Stücke einfach gar nicht dirigirt; sondern unter dem Vorspiele des damaligen Konzertmeisters Matthäi wurden sie, etwa wie die Ouvertüren und Entreakte im Schauspiele, abgespielt. Von störender Individualität des Dirigenten war hier somit gar nichts zu vermerken; außerdem wurden die, an sich keine großen technischen Schwierigkeiten darbietenden Hauptwerke unserer klassischen Instrumentalmusik alle Winter regelmäßig durchgespielt: sie gingen daher recht glatt und präzis; man sah, das Orchester, welches sie genau kannte, freute sich der alljährlichen Wiederbegrüßung der Lieblingswerke.

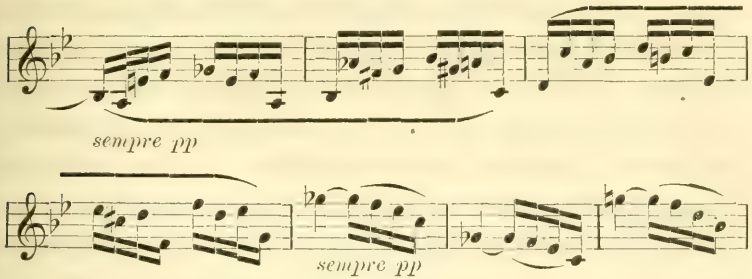
Nur mit Beethoven's neunter Symphonie wollte es durchaus nicht gehen; dennoch gehörte es zum Ehrenpunkte, auch diese jedes Jahr mit aufzuführen. — Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopirt, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmuthigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethoven's, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel gerathen war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Sehr belehrend war es nun aber für mich, daß auch mein späteres wahres Gefallen an den Mozart'schen Instrumentalwerken erst dann angeregt wurde,

als ich selbst Gelegenheit fand, sie zu dirigiren, und hierbei mir es erlaubte, meinem Gefühle für den belebten Vortrag der Mozart'schen Kantilene zu folgen. Von der allergründlichsten Belehrung jedoch ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimniß der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. Das Orchester hatte eben gelernt, in jedem Takte die Beethoven'sche Melodie zu erkennen, welche offenbar unseren braven Leipziger Musikern damals gänzlich entgangen war; und diese Melodie sang das Orchester.

Dieß war das Geheimniß. Und hierzu war man keineswegs durch einen Dirigenten von besonderer Genialität angeleitet worden; Habeneck, welcher sich das große Verdienst dieser Aufführung erwarb, hatte, nachdem er während eines ganzen Winters diese Symphonie probiren gelassen, eben nur den Eindruck der Unverständlichkeit und Unwirksamkeit dieser Musik empfunden, von welchem Eindrucke schwer zu sagen ist, ob ihn ebenfalls zu empfinden deutsche Dirigenten sich bequemt hätten. Dieser bestimmte Jenen aber, die Symphonie ein zweites und drittes Jahr hindurch zu studiren, und demnach nicht eher zu weichen, als bis das neue Beethoven'sche Melos jedem Musiker aufgegangen, und, da diese eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren, von jedem auch richtig wiedergegeben wurde. Allerdings war Habeneck aber auch ein Musikdirektor vom alten Schrot: er war der Meister, und Alles gehorchte ihm.

Die Schönheit dieses Vortrages der neunten Symphonie bleibt mir noch ganz unbeschreiblich. Um jedoch einen Begriff davon zu geben, wähle ich mir eine Stelle aus, an welcher ich, wie an jeder anderen es mir nicht minder geläufig sein würde, zugleich die Schwierigkeit im Vortrage Beethoven's, wie die geringen Erfolge der deutschen Orchester in der Lösung derselben, nachweisen will. — Nie

habe ich, selbst durch die vorzüglichsten Orchester, es später ermöglichen können, die Stelle des ersten Satzes:



so vollendet gleichmäßig ausgeführt zu erhalten, wie ich dieß damals (vor dreißig Jahren) von den Musikern des Pariser Konservatoir-Orchesters hörte. An dieser einen Stelle ist es mir, bei oft in meinem späteren Leben erneueter Erinnerung, recht klar geworden, worauf es beim Orchestervortrag ankommt, weil sie die Bewegung und den gehaltenen Ton, zugleich mit dem Gesetze der Dynamik in sich schließt. Daß die Pariser diese Stelle genau so ausführen konnten, wie sie vorgeschrieben steht, darin bestand nämlich ihre Meisterschaft. Weder in Dresden, noch in London, an welchen beiden Orten ich später diese Symphonie aufführte, konnte ich dazu gelangen, sowohl den Bogenwechsel wie den Saitenwechsel der Streichinstrumentisten bei der aufsteigend sich wiederholenden Figur völlig unmerklich zu machen, noch weniger aber die unwillkürliche Accentuation beim Aufsteigen dieser Passage zu unterdrücken, weil dem gewöhnlichen Musiker es immer nahe liegt, beim Aufwärtssteigen stärker, wie im Gegensatz beim Abwärtsgehen schwächer zu werden. Mit dem vierten Takte der aufgezeichneten Stelle waren wir immer in ein Crescendo gerathen, wodurch dem nun mit dem fünften Takte eintretenden gehaltenen Ges unwillkürlich, ja nothwendig, ein bereits heftiger Accent zugeführt wurde, welcher hier der so eigenthümlichen tonischen Bedeutung dieser Note höchst nachtheilig ward. Welchen Ausdruck diese Stelle in dieser gemeinhin musizirenden Weise, gegen den durch ausdrückliche Vor-

schrift deutlich genug angezeigten Willen des Meisters vorgetragen, erhält, ist dem Grobfühligen schwer zur abweisenden Erkenntniß zu bringen: gewiß ist Unbefriedigung, Unruhe, Verlangen auch dann in ihr ausgedrückt; aber welcher Art diese beschaffen seien, das erfahren wir eben erst, wenn wir diese Stelle so ausgeführt hören, wie der Meister es sich dachte, und wie ich bisher einzig von jenen Pariser Musikern im Jahre 1839 es verwirklicht hörte. Hiervon entsinne ich mich, daß der Eindruck der dynamischen Monotonie (man verzeihe mir diesen scheinbar unsinnigen Ausdruck für ein sehr schwer zu bezeichnendes Phänomen!) bei der ungemeinen, ja exzentrisch mannigfaltigen Intervall-Bewegung der aufsteigenden Figur, mit ihrer Ausmündung auf die unendlich zart gesungene längere Note Ges, welcher dann das G ebenso zart gesungen antwortete, wie durch Zauber mich in die unvergleichlichen Mysterien des Geistes einweihte, welcher nun unmittelbar, offen und klar verständlich zu mir sprach.

Diese erhabene Offenbarung aber hier des Weiteren unberührt lassend, frage ich nur, meine sonstigen praktischen Erfahrungen durchlaufend: auf welchem Wege ward es jenen Pariser Musikern möglich, so unfehlbar zu der Lösung dieser schwierigen Aufgabe zu gelangen? Ersichtlich zunächst nur durch den gewissenhaftesten Fleiß, wie er bloß solchen Musikern zu eigen ist, welche sich nicht damit begnügen, sich gegenseitig Komplimente zu machen, sich nicht einbilden, daß sie Alles von selbst verstünden, sondern dem zunächst Unverstandenen gegenüber sich scheu und besorgt fühlen, und dem Schwierigen von der Seite beizukommen suchen, auf welcher sie zu Hause sind, nämlich von der Seite der Technik. Der französische Musiker ist von der italienischen Schule, welcher er zunächst wesentlich angehört, insoweit vortrefflich beeinflußt, als die Musik für ihn nur durch den Gesang faßlich ist: ein Instrument gut spielen, heißt für ihn, auf demselben gut singen können. Und (wie ich dieses sogleich voranstellte) jenes herrliche Orchester sang eben diese Symphonie. Um sie richtig „singen" zu können, mußte aber auch überall das rechte Zeitmaaß gefunden worden

sein: und das war das Zweite, was sich mir bei dieser Gelegenheit einprägte. Der alte Habeneck hatte hierfür gewiß keine abstrakt-ästhetische Inspiration, er war ohne alle „Genialität": aber *er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß sein Orchester darauf hinleitete, das Melos der Symphonie zu erfassen.*

Nur die richtige Erfassung des Melos' giebt aber auch das richtige Zeitmaaß an: beide sind unzertrennlich; eines bedingt das andere. Und wenn ich hiermit mich nicht scheue, mein Urtheil über die allermeisten Aufführungen der klassischen Instrumentalwerke bei uns dahin auszusprechen, daß ich sie in einem bedenklichen Grade für ungenügend halte, so gedenke ich dieß durch den Hinweis darauf zu erhärten, *daß unsere Dirigenten vom richtigen Tempo aus dem Grunde nichts wissen, weil sie nichts vom Gesange verstehen.* Mir ist noch kein deutscher Kapellmeister oder sonstiger Musikdirigent vorgekommen, der, sei es mit guter oder schlechter Stimme, eine Melodie wirklich hätte *singen* können; wogegen die Musik für sie ein sonderlich abstraktes Ding, etwas zwischen Grammatik, Arithmetik und Gymnastik Schwebendes ist, von welchem sehr wohl zu begreifen ist, daß der darin Unterrichtete zu einem rechten Lehrer an einem Konservatorium oder einer musikalischen Turnanstalt taugt, dagegen nicht verstanden werden kann, wie dieser einer musikalischen Aufführung Leben und Seele zu verleihen vermöchte.

Hierüber erlaube ich mir denn mit dem Folgenden weitere Mittheilungen des von mir Erfahrenen zu machen.

Will man Alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von Seiten des Dirigenten ankommt, so ist dieß darin enthalten, daß er immer das richtige *Tempo* angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob

der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Das richtige Tempo giebt guten Musikern bei genauerem Bekanntwerden mit dem Tonstück es fast von selbst auch an die Hand, den richtigen Vortrag dafür zu finden, denn jenes schließt bereits die Erkenntniß dieses letzteren von Seiten des Dirigenten in sich ein. Wie wenig leicht es aber ist, das richtige Tempo zu bestimmen, erhellt eben hieraus, daß nur aus der Erkenntniß des richtigen Vortrages in jeder Beziehung auch das richtige Zeitmaaß gefunden werden kann.

Hierin fühlten die alten Musiker so richtig, daß sie, wie Haydn und Mozart, für die Tempobezeichnung meist sehr allgemeinhin verfuhren: „Andante" zwischen „Allegro" und „Adagio", erschöpft mit der einfachsten Steigerung der Grade fast Alles ihnen hierfür nöthig dünkende. Bei S. Bach finden wir endlich das Tempo allermeistens geradesweges gar nicht bezeichnet, was im ächt musikalischen Sinne das Allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch' eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempo-Angabe ausstattete, und diese noch durch den Metronomen (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixirte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung, z. B. meines „Tannhäuser", hörte, vertheidigte man sich gegen meine Rekriminationen jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronom-Angabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch

ausgeführt sind, und nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten bei den Proben zwei und eine halbe Stunde ausfüllte, in den Aufführungen, laut Bericht der Augsburger „Allgemeinen Zeitung", sich auf drei Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisirung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouvertüre, welche unter meiner Leitung in Dresden zwölf Minuten gedauert hatte, hier zwanzig Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem Allabreve-Takte eine ungemeine Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigiren und für Etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen.

Das „Schleppen" ist dagegen nicht die Eigenschaft der eigentlichen eleganten Dirigenten der neueren Zeit, welche im Gegentheil eine fatale Vorliebe für das Herunter- oder Vorüberjagen haben. Hiermit hat es eine ganz besondere Bewandniß, welche das neueste, so allgemein beliebt gewordene, Musikwesen an sich fast erschöpfend zu charakterisiren geeignet wäre, weßhalb ich denn auch hier etwas näher gerade auf dieses Merkmal desselben eingehen will.

Robert Schumann klagte mir einmal in Dresden, daß in den Leipziger Konzerten Mendelssohn ihm allen Genuß an der neunten Symphonie, durch das zu schnelle Tempo namentlich des ersten Satzes derselben, verdorben habe. Ich selbst habe Mendelssohn nur einmal in einer Berliner Konzertprobe eine Beethoven'sche Symphonie aufführen gehört: es war dieß die achte Symphonie (F dur). Ich bemerkte, daß er — fast wie nach Laune — hie und da ein Detail her-

ausgriff, und am deutlichen Vortrage desselben mit einer gewissen Obstination arbeitete, was diesem einen Detail so vortrefflich zu Statten kam, daß ich nur nicht recht begriff, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete: im Übrigen floß diese so unvergleichlich heitere Symphonie außerordentlich glatt und unterhaltend dahin. Persönlich äußerte er mir einige Male im Betreff des Dirigirens, daß das zu langsame Tempo am meisten schade, und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen; ein wahrhaft guter Vortrag sei doch zu jeder Zeit etwas Seltenes; man könne aber darüber täuschen, wenn man nur mache, daß nicht viel davon bemerkt werde, und dieß geschehe am besten dadurch, daß man sich nicht lange dabei aufhalte, sondern rasch darüber hinwegginge. Die eigentlichen Schüler Mendelssohn's müssen von dem Meister hierüber noch Mehreres und Genaueres vernommen haben; denn eine zufällig eben nur gegen mich geäußerte Ansicht kann es nicht gewesen sein, da ich des Weiteren Gelegenheit hatte, die Folgen, wie endlich auch die Gründe jener Maxime kennen zu lernen.

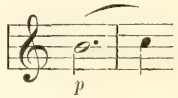
Eine lebendige Erfahrung von den ersteren machte ich an dem Orchester der philharmonischen Gesellschaft in London; dieses hatte Mendelssohn längere Zeit hindurch dirigirt, und ausgesprochener Maaßen hielt man hier die Tradition der Mendelssohn'schen Vortragsweise fest, welche sich andererseits so gut den Gewöhnungen und Eigenheiten der Konzerte dieser Gesellschaft anbequemte, daß die Vermuthung, die Mendelssohn'sche Vortragsweise sei dem Meister durch diese eingegeben worden, ziemlich einleuchtend dünken muß. Da in diesen Konzerten ungemein viel Instrumentalmusik verbraucht, für jede Aufführung aber nur eine Repetitionsprobe verwendet wird, war ich selbst genöthigt, öfter das Orchester eben nur seiner Tradition folgen zu lassen, und lernte hierbei eine Vortragsweise kennen, die mich allerdings sehr lebhaft an Mendelssohn's gegen mich gethane Äußerungen hierüber gemahnte. Das floß denn wie das Wasser aus einem Stadtbrunnen; an ein Aufhalten war gar nicht zu denken, und jedes Allegro endete

als unläugbares Presto. Die Mühe, hiergegen einzuschreiten, war peinlich genug; denn erst beim richtigen und wohlmodifizirten Tempo deckten sich nun die unter dem allgemeinen Wasserfluß verborgenen anderweitigen Schäden des Vortrages auf. Das Orchester spielte nämlich nie anders als „mezzoforte"; es kam zu keinem wirklichen forte, wie zu keinem wirklichen piano. So weit dieß nun möglich war, ließ ich es mir in den bedeutenden Fällen endlich wohl angelegen sein, auf den mir richtig dünkenden Vortrag, somit auch auf das entsprechende Tempo zu halten. Die tüchtigen Musiker hatten nichts dagegen, und freuten sich selbst aufrichtig darüber; auch dem Publikum schien es offenbar recht zu sein: nur die Rezensenten waren wüthend darüber, und schüchterten die Vorsteher der Gesellschaft dermaaßen ein, daß ich von diesen wirklich einmal darum angegangen wurde, den zweiten Satz der Es dur-Symphonie von Mozart doch ja wieder so ruschlich herunterspielen zu lassen, wie man es nun einmal gewohnt sei, und wie denn doch Mendelssohn selbst auch es habe thun lassen.

Ganz wörtlich präzisirte sich aber endlich die fatale Maxime in der an mich gerichteten Bitte eines sehr gemüthlichen älteren Kontrapunktisten, Herrn Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, und welcher mich herzlich anging, das Andante derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein Andante, es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang, auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem Andante, freudigst die Hand. —

Wie gering der Sinn unserer modernen Musiker für das von

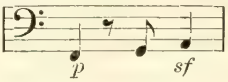
mir hier gemeinte richtige Erfassen des Zeitmaaßes und Vortrages ist, hat mich wahrhaft in Erstaunen gesetzt, und leider machte ich die Erfahrungen davon gerade eben bei den eigentlichen Koryphäen unseres heutigen Musikwesens. So war es mir unmöglich, Mendelssohn mein Gefühl von dem allgemein so widerwärtig verwahrlosten Zeitmaaße des dritten Satzes der Fdur-Symphonie Beethoven's (Nr. 8) beizubringen. Dieß ist denn auch einer von den Fällen, welche ich des Beispieles wegen aus vielen anderen herausgreife, um an ihm eine Seite unseres musikalischen Kunstsinnes zu beleuchten, über deren erschreckliche Bedenklichkeit wir uns aufzuklären wohl für gut befinden sollten.

Wir wissen, wie Haydn durch die Verwendung der Form des Menuetts zu einem erfrischenden Überleitungssatze vom Adagio zum Schluß-Allegro seiner Symphonien, namentlich in seinen letzten Hauptwerken dieser Gattung, dahin gelangte, das Zeitmaaß desselben, dem eigentlichen Charakter des Menuetts entgegen, merklich zu beschleunigen; offenbar nahm er sogar, besonders für das Trio, selbst den „Ländler" seiner Zeit in diesen Satz auf, so daß die Bezeichnung „Menuetto", namentlich im Betreff des Zeitmaaßes, nicht mehr gut sich eignete, und nur ein seiner Herkunft wegen beibehaltener Titel wurde. Dem ungeachtet glaube ich, daß schon der Haydn'sche Menuett gewöhnlich zu schnell genommen wird, ganz gewiß aber der in Mozart's Symphonien, wie man sehr deutlich empfinden muß, wenn z. B. der Menuett der G moll-Symphonie, namentlich aber der der C dur-Symphonie dieses Meisters in einem gehalteneren Zeitmaaß gespielt wird, wo dann besonders dieses letztere, gewöhnlich fast im Presto heruntergejagte, einen ganz anderen, sowohl anmuthigen als festlich kräftigen Ausdruck erhält, wogegen sonst das Trio, mit dem sinnig gehaltenen  zu einer nichtssagenden Nuschelei wird.

Nun hatte aber Beethoven, wie dieß sonst auch bei ihm vorkommt,

für seine F dur-Symphonie einen wirklichen ächten Menuett im Sinne; diesen stellt er, als gewissermaßen ergänzenden Gegensatz zu einem vorangehenden Allegretto scherzando, zwischen zwei größeren Allegro-Hauptsätzen auf, und damit gar kein Zweifel über seine Absicht im Betreff des Zeitmaaßes aufkommen könne, bezeichnet er ihn nicht mit: Menuetto, sondern mit: Tempo di Menuetto. Diese neue und ungewohnte Charakteristik der beiden Mittelsätze einer Symphonie wurde nun fast gänzlich übersehen: das Allegretto scherzando mußte das gewöhnliche Andante, das Tempo di Menuetto das ebenso gewohnte „Scherzo" vorstellen, und da es nun mit beiden in dieser Auffassung nicht recht fördern wollte, kam die ganze wunderbare Symphonie, mit deren Mittelsätzen man zu keinem der gewohnten Effekte gelangte, bei unseren Musikern in das Ansehen einer gewissen Art von beiläufigen Nebenwerken der Beethoven'schen Muse, welche es sich nach der Anstrengung mit der A dur-Symphonie einmal etwas leicht habe machen wollen. So wird denn, nach dem stets etwas verschleppten Allegretto scherzando, das Tempo di Menuetto mit nie wankender Entschiedenheit überall als erfrischender Ländler zum Besten gegeben, von dem man nie weiß, was man gehört hat, wenn er vorüber ist. Gewöhnlich aber ist man froh, wenn die Marter des Trio vorübergegangen. Dieses reizvollste aller Idylle wird nämlich bei dem gemeinen schnellen Tempo durch die Triolen-Passagen des Violoncells zu einer wahren Monstruosität: diese Begleitung gilt so als eines der Allerschwierigsten für Violoncellisten, welche sich mit dem hastigen Staccato herüber und hinüber abmühen, ohne etwas Anderes als ein höchst peinliches Gekratze zum Besten geben zu können. Auch diese Schwierigkeit löst sich natürlich ganz von selbst, sobald das richtige, dem zarten Gesange der Hörner und der Klarinette entsprechende Tempo genommen wird, welche so wiederum auch ihrerseits über alle die Schwierigkeiten hinweg kommen, denen namentlich die Klarinette in so peinlicher Weise ausgesetzt ist, daß selbst der beste Künstler auf diesem Instrumente stets vor einem sogenannten „Kicks" besorgt sein muß. Ich entsinne

mich eines wahren Aufathmens bei allen Musikern, als ich sie dieses Stück in dem richtigen mäßigen Tempo spielen ließ, wobei nun auch das humoristische sforzando der Bässe und Fagotte



sofort seine verständliche Wirkung machte, die kurzen crescendi deutlich wurden, der zarte Ausgang im *pp* zur Wirkung kam, und namentlich auch der Haupttheil des Satzes zum rechten Ausdrucke seiner gemächlichen Gravität gelangte.

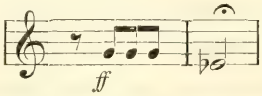
Nun wohnte ich einmal mit Mendelssohn einer vom verstorbenen Kapellmeister Reissiger in Dresden dirigirten Aufführung dieser Symphonie bei, und unterhielt mich mit ihm über das soeben von mir besprochene Dilemma, über dessen richtige Lösung, wie ich ihm mittheilte, ich zuvor mit meinem damaligen Kollegen mich verständigt zu haben — — glaubte, denn dieser hatte mir versprochen, das bewußte Tempo langsamer als sonst üblich zu nehmen. Mendelssohn gab mir vollständig Recht. Wir hörten zu. Der dritte Satz begann, und ich erschrak darüber, genau das alte Ländler-Tempo wieder vernehmen zu müssen; ehe ich aber meinen Unwillen hierüber äußern konnte, lächelte Mendelssohn, wohlgefällig den Kopf wiegend, mir zu: „So ist's ja gut! Bravo!" So fiel ich denn vom Schreck in das Erstaunen. War nämlich Reissiger, wie es mir bald einleuchten mußte, wegen seines Rückfalles in das alte Tempo, aus Gründen, die mich nun zu weiteren Erörterungen führen werden, nicht streng zu verklagen, so erweckte dagegen Mendelssohn's Unempfindlichkeit im Betreff dieses sonderbaren künstlerischen Vorganges in mir sehr natürlich den Zweifel, ob hier überhaupt etwas Unterscheidbares sich ihm darstellte. Ich glaubte in einen wahren Abgrund von Oberflächlichkeit, in eine vollständige Leere zu blicken.

Ganz dasselbe, wie mit Reissiger, begegnete mir im Betreff des gleichen dritten Satzes der achten Symphonie bald hierauf mit einem anderen namhaften Dirigenten, einem der Nachfolger Mendelssohn's in der Direktion der Leipziger Konzerte. Auch dieser hatte meinen Ansichten über dieses Tempo di Menuetto beigepflichtet, und für ein von ihm geleitetes Konzert, zu welchem er mich einlud, mir das richtige langsame Zeitmaaß dieses Satzes zu nehmen zugesagt. Wunderlich lautete seine Entschuldigung dafür, daß auch er sein Versprechen nicht gehalten: lachend gestand er mir nämlich, daß er, durch die Besorgung von allerlei Direktions-Angelegenheiten zerstreut, erst nach dem Beginne des Stückes sich der mir gemachten Zusage wieder erinnert habe; nun habe er aber natürlich das einmal wieder angegebene altgewöhnte Zeitmaaß nicht plötzlich ändern können, und so sei es denn für dießmal nothgedrungen nochmals beim Alten verblieben. So peinlich mich diese Erklärung berührte, war ich dießmal doch zufrieden damit, wenigstens Jemand gefunden zu haben, welcher den von mir verstandenen Unterschied bestätigt ließ, und nicht vermeinte, mit diesem oder jenem Tempo komme es auf das Gleiche heraus. Ich glaube aber nicht einmal, daß ich in diesem letzteren Falle den betroffenen Dirigenten der eigentlichen Leichtfertigkeit und Gedankenlosigkeit, wie er sich selbst der „Vergeßlichkeit" beschuldigte, zeihen konnte; sondern daß der Grund, weßhalb er das Tempo nicht langsamer nahm, ihm selbst unbewußt, ein sehr richtiger war. So auf das Gerathewohl von der Probe zur Aufführung ein derartiges Zeitmaaß empfindlich zu verändern, hätte gewiß vom bedenklichsten Leichtsinn gezeugt, vor dessen sehr üblen Folgen den Dirigenten dießmal seine glückliche „Vergeßlichkeit" bewahrte. Bei seinem, unter der Anleitung des schnelleren Vortrages nun einmal gewöhnten Vortrage dieses Stückes, wäre das Orchester aus aller Fassung gerathen, wenn ihm plötzlich das gemäßigtere Zeitmaaß auferlegt worden wäre, für welches natürlicher Weise auch ein ganz anderer Vortrag gefunden werden mußte.

Hier liegt eben der entscheidend wichtige Punkt, auf dessen sehr

deutliches Erfassen es abgesehen sein müßte, wenn es über den oft so sehr vernachlässigten und durch üble Gewöhnungen verdorbenen Vortrag unserer klassischen Musikwerke zu einer ersprießlichen Verständigung kommen sollte. Die üble Gewöhnung hat nämlich ein scheinbares Recht, auf ihren Annahmen über das Tempo zu bestehen, weil sich eine gewisse Übereinstimmung des Vortrages mit diesem gebildet hat, welche einerseits den Befangenen das wahre Übel verdeckt, andererseits aber zunächst eine offenbare Verschlimmerung dadurch gewahren läßt, daß der im Übrigen gewöhnte Vortrag bei nur einseitiger Veränderung des Zeitmaaßes sich meistens ganz unerträglich ausnimmt.

Um dieß an einem allereinfachsten Beispiele klar zu machen, wähle ich den Anfang der C moll-Symphonie:



Über die Fermate des zweiten Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des dritten Taktes zu konzentriren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten, als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an, und lasse in seinen Abgrund blicken; oder hemme

den Zug der Wolken, zertheile die wirren Nebelstreifen, und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegro's. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." — Wenn nun dieser Dirigent, in Folge dieser Mahnung, von einem Orchester auf einmal verlangte, daß jener Takt mit der Fermate so bedeutend, — *folglich* auch so lang ausgehalten würde, als es ihm im Sinne Beethoven's nöthig dünkt, welchen Erfolg würde er zunächst haben? Einen gar kläglichen. Nachdem die erste Kraft des Bogens der Saiteninstrumente verpraßt ist, würde, bei der Nöthigung zum längeren Aushalten, der Ton immer dünner werden und in ein verlegenes Piano ausgehen, denn — und hier berühre ich sogleich einen der üblen Erfolge unserer heutigen Dirigentengewöhnungen —: nichts ist unseren Orchestern fremder geworden, als das *gleichmäßig starke Aushalten eines Tones*. Ich fordere alle Dirigenten auf, von einem Instrumente des Orchesters, welches es sei, ein gleichmäßig voll ausgehaltenes Forte zu verlangen, um ihnen zur Erfahrung zu bringen, welches Staunen der Ungewohntheit diese Forderung erweckt, und nach welchen hartnäckigen Übungen erst der richtige Erfolg herbeizuführen sein wird.

Doch ist dieser gleichmäßig stark ausgehaltene Ton die Basis aller Dynamik, wie im Gesang, so im Orchester: erst von ihm aus ist zu allen den Modifikationen zu gelangen, deren Mannigfaltigkeit zunächst den Charakter des Vortrages überhaupt bestimmt. Ohne diese Grundlage giebt ein Orchester viel Geräusch, aber keine Kraft; und hierin liegt ein erstes Merkmal der Schwäche unserer meisten Orchesterleistungen. Da hiervon unsere heutigen Dirigenten so gut wie gar nichts mehr wissen, geben sie dagegen sehr viel auf die Wirkungen eines *überleisen Piano*. Dieses ist nun recht mühelos

von den Saiteninstrumenten zu erlangen, sehr schwer dagegen von Blasinstrumenten, namentlich von den Holzrohrbläsern. Von diesen, vorzüglich von den Flötisten, welche ihre früher so sanften Instrumente zu wahren Gewaltsröhren umgewandelt haben, ist ein zart gehaltenes Piano fast kaum mehr zu erzielen, — außer etwa von französischen Hoboebläsern, weil diese nie über den Pastoralcharakter ihres Instrumentes hinauskommen, oder von Klarinettisten, sobald man von diesen den Echo-Effekt verlangt. Dieser Übelstand, welchem wir in den Vorträgen unserer besten Orchester begegnen, giebt uns die Frage ein, warum, wenn die Bläser denn durchaus nicht zu einem gleichen Piano-Vortrag zu vermögen sind, dann nicht wenigstens das oft geradezu lächerlich hiergegen kontrastirende überleise Spiel der Saiteninstrumente, um ein ausgleichendes Verhältniß herzustellen, zu etwas größerer Fülle angehalten wird? Offenbar entgeht aber dieses Misverhältniß unseren Dirigenten gänzlich. Das Fehlerhafte hiervon liegt zum großen Theile in dem Charakter des Piano's der Streichinstrumente anderweits selbst begründet: denn wie wir kein rechtes Forte haben, fehlt uns auch das rechte Piano; beiden mangelt die Fülle des Tones, und hierfür hätten eben unsere Streichinstrumentisten wiederum etwas von unseren Bläsern zu erlernen, da jenen es allerdings sehr leicht fällt, den Bogen recht locker über die Saiten zu führen, um sie eben nur zu einem flüsternden Schwirren zu bringen, wogegen es großer künstlerischer Bewältigung des Athems bedarf, um auf einem Blasinstrumente bei mäßigster Ausströmung desselben immer noch den Ton kenntlich und rein zu produziren. Von ausgezeichneten Bläsern müßten daher die Geiger das wirklich tonerfüllte Piano lernen, sobald jene ihrerseits es sich angelegen sein ließen, dasselbe sich von vorzüglichen Sängern anzueignen.

Der hier gemeinte leise, und jener zuvor bezeichnete stark ausgehaltene Ton, sind nun die beiden Pole aller Dynamik des Orchesters, zwischen denen sich der Vortrag zu bewegen hat. Wie steht es nun um diesen Vortrag, wenn weder der eine noch der andere richtig

gepflegt wird? Welcher Art können die Modifikationen dieses Vortrages sein, wenn die beiden äußersten Kennzeichen der dynamischen Bethätigung undeutlich sind? Zweifelsohne so sehr mangelhaft, daß die von mir besprochene Mendelssohn'sche Maxime des flotten Darüberhinweggehens zu einem recht glücklichen Auskunftsmittel wird, weßhalb dieses auch von unseren Dirigenten zu einem wirklichen Dogma erhoben worden ist. Und dieses Dogma ist es eben, welches heute die ganze Kirche unserer Dirigenten mit ihrem Anhange einnimmt, so daß die Versuche, unsere klassische Musik richtig vorzutragen, von ihnen geradezu als ketzerisch verschrieen werden. —

Ich komme, um mich zunächst an diese Dirigenten zu halten, für jetzt immer wieder auf das Tempo zurück, weil, wie ich zuvor sagte, hier der Punkt sich findet, wo der Dirigent sich als den rechten oder den unrechten zu erkennen zu geben hat.

Offenbar kann das richtige Zeitmaaß nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden: um jenes zu bestimmen, müssen wir über diesen einig sein: die Erfordernisse des Vortrages, ob er vorwiegend dem gehaltenen Tone (dem Gesange), oder der rhythmischen Bewegung (der Figuration) sich zuneigt, diese haben den Dirigenten dafür zu bestimmen, welche Eigenthümlichkeit des Tempo's er vorwiegend zur Geltung zu bringen hat.

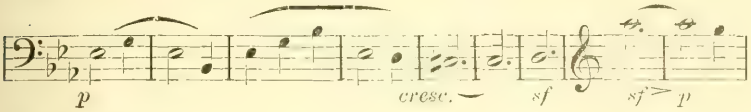
Hier steht nun das Adagio dem Allegro gegenüber, wie der gehaltene Ton der figurirten Bewegung. Dem tempo adágio giebt der gehaltene Ton das Gesetz: hier zerfließt der Rhythmus in das sich selbst angehörende, sich allein genügende reine Tonleben. In einem gewissen zarten Sinne kann man vom reinen Adagio sagen, daß es nicht langsam genug genommen werden kann: hier muß ein schwelgerisches Vertrauen in die überzeugende Sicherheit der reinen Tonsprache herrschen; hier wird der languor der Empfindung zum Entzücken; was im Allegro der Wechsel der Figuration ausdrückte, sagt sich hier durch die unendliche Mannigfaltigkeit des flektirten Tones; der mindeste Harmoniewechsel wirkt hierbei überraschend, wie die fernsten

Fortschreitungen durch die stets gespannte Empfindung als erwartet vorbereitet werden.

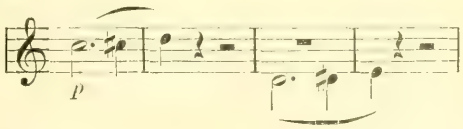
Keiner unserer Dirigenten getraut sich dem Adagio diese seine Eigenschaft im richtigen Maaße zuzuerkennen; sie spähen vom Anfange herein nach irgend welcher darin vorkommenden Figuration aus, um sogleich nach der muthmaßlichen Bewegung derselben ihr Tempo einzurichten. Vielleicht bin ich der einzige Dirigent, welcher es sich getraute, das eigentliche Adagio des dritten Satzes der neunten Symphonie seinem reinen Charakter gemäß auch für das Zeitmaaß aufzufassen. Diesem stellt sich hier zunächst das mit dem Adagio abwechselnde Andante $^3/_4$ gegenüber, wie um jenem recht auffällig seine ganz besondere Eigenschaft zu sichern, was aber unsere Dirigenten nie abhält, beide Charaktere in der Art zu verwischen, daß nur der rhythmische Wechsel des Viervierteltel- und Dreiviertel-Taktes übrig bleibt. Dieser Satz — gewiß einer der lehrreichsten im vorliegenden Betreff — bringt schließlich mit dem reich figurirten Zwölfachteltakt auch das deutlichste Beispiel der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die schärfere Rhythmisirung der nun zu eigener Selbständigkeit erhobenen begleitenden Bewegung, bei stets in ihrer charakteristischen Breite forterhaltener Kantilene. Hier erkennen wir das gleichsam fixirte Bild des zuvor nach unendlicher Ausdehnung verlangenden Adagio's, und wie dort eine uneingeschränkte Freiheit für die Befriedigung des tonischen Ausdruckes das zwischen zartesten Gesetzen schwankende Maaß der Bewegung angab, wird hier durch die feste Rhythmik der figurativ geschmückten Begleitung das neue Gesetz der Festhaltung einer bestimmten Bewegung gegeben, welches in seinen ausgebildeten Konsequenzen uns zum Gesetz für das Zeitmaaß des Allegro wird.

Wie der gehaltene und in seiner Andauer modifizirte Ton die Grundlage alles musikalischen Vortrages ist, wird das Adagio, namentlich durch so konsequente Ausbildung, wie sie ihm Beethoven eben in diesem dritten Satze seiner neunten Symphonie gegeben hat,

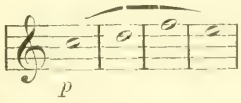
auch die Grundlage aller musikalischen Zeitmaaßbestimmung. Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die *sentimentale* Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, *naive* Gattung derselben abstechen läßt. Doch verhält sich zu dem Beethoven'schen



das Mozartische



oder



bereits nicht fern, und der eigentliche exklusive Charakter des Allegro's tritt bei Mozart, wie bei Beethoven, erst dann ein, wenn die Figuration über den Gesang gänzlich die Oberhand erhält, also wenn die Reaktion der rhythmischen Bewegung gegen den gehaltenen Ton vollständig durchgesetzt wird. Dieß ist zumeist in den aus dem Rondeau gebildeten Schlußsätzen der Fall, wovon sehr sprechende Beispiele die Finale's der Mozart'schen Es dur- und der Beethoven'schen A dur-Symphonie sind. Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien, und daher können auch diese Allegro-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden. Was

aber zwischen diesen äußersten Punkten liegt, ist dem Gesetz der gegenseitigen Beziehungen zu einander unterworfen, und diese Gesetze können nicht zartsinnig und mannigfaltig genug erfaßt werden, denn sie sind in einem tiefen Grunde dieselben, welche den gehaltenen Ton selbst in allen erdenklichen Nüancen modifizirten; und wenn ich jetzt dieser, unseren Dirigenten nicht nur ganz unbekannten, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempo's eingehender mich zuwende, so wird Derjenige, welcher mir bis hierher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt handelt. —

In Folge der vorangehenden Erörterung unterschied ich zweierlei Gattungen von Allegro's, von welchen ich dem neueren, ächt Beethoven'schen, einen sentimentalen Charakter zusprach, gegenüber dem älteren, vorzugsweise Mozart'schen, welchem ich den naiven Charakter beilegte. Bei dieser Bezeichnung schwebte mir die schöne Charakteristik vor, welche Schiller in seinem berühmten Aufsatze von der sentimentalischen und naiven Dichtkunst giebt.

Da ich meinem nächsten Zwecke zulieb mich jetzt nicht weiter über das hier berührte ästhetische Problem verbreiten will, möchte ich nur feststellen, daß ich das von mir gemeinte naive Allegro am allerbestimmtesten eben in den meisten Mozart'schen schnellen Alla-breve-Sätzen ausgebildet erkenne. Die vollendetsten dieser Art sind die Allegro's seiner Opern-Ouvertüren, vor Allem der zu „Figaro" und „Don Juan". Von diesen ist bekannt, daß sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes Presto der Figaro-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wuth gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Über-

raschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermuthigend zu: „So war's schön! Nun am Abend aber noch ein wenig schneller!" — Ganz richtig! Wie ich von dem reinen Adagio sagte, daß es im idealen Sinne gar nicht langsam genug genommen werden könnte, vermag dieses eigentliche, gänzlich unvermischte, reine Allegro auch nicht schnell genug gegeben zu werden. Wie dort die Schranken der schwelgerischen Tonentwickelung, so sind hier die Gränzen der figurativen Bewegungsrichtung durchaus ideal, und das Maaß des Erreichbaren bestimmt sich einzig nach dem Gesetze der Schönheit, welches für die äußersten Gegensätze der gänzlich gehemmten und der gänzlich entfesselten figurativen Bewegung den Gränzpunkt feststellt, an welchem die Sehnsucht nach der Aufnahme des Entgegengesetzten zur Nothwendigkeit wird. — Es zeugt daher von einem tiefen Sinne, daß die Anreihung der Sätze einer Symphonie unserer Meister von einem Allegro zum Adagio, und von diesem, durch eine vermittelnde strengere Tanzform (den Menuett oder das Scherzo) zum allerschnellsten Final-Allegro führt. Hiergegen zeugt es ebenso von einem wahren Verkommen an aller richtigen Empfindung hiervon, wenn jetzige Komponisten der Langweiligkeit ihrer Einfälle durch Wiederausstopfung der älteren Suitenform, mit ihrer gedankenlosen Anreihung längst mannigfaltiger entwickelter und zu reich gemischten Formen ausgebildeter Tanztypen aufzuhelfen vermeinen.

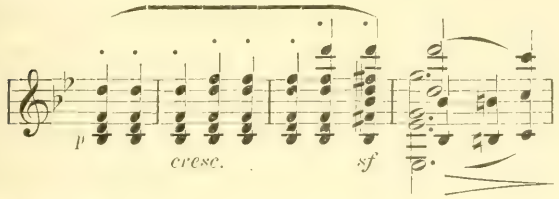
Was nun jenes Mozart'sche absolute Allegro noch besonders als der naiven Gattung angehörig erkennen läßt, ist, nach der Seite der Dynamik hin, der einfache Wechsel von forte und piano, sowie, im Betreff seiner formellen Struktur, die wahllose Nebeneinanderstellung gewisser, dem Piano- oder Forte-Vortrage angeeigneter, völlig stabil gewordener rhythmisch-melodischer Formen, in deren Verwendung (wie bei den stets gleichartig wiederkehrenden rauschenden Halbschlüssen) der Meister eine fast mehr als überraschende Unbefangenheit zeigt. Hier erklärt sich jedoch Alles, auch die größte Achtlosigkeit in der Anwendung gänzlich banaler Satzformen, aus dem einen Charakter

eben dieses Allegro's, welcher gar nicht durch Kantilene uns fesseln, sondern vielmehr nur durch rastlose Bewegung uns in eine gewisse Berauschung versetzen soll. Es ist ein tiefer Zug, daß das Allegro der Don Juan-Ouvertüre diese Bewegung endlich durch eine unverkennbare Wendung nach dem Sentimentalen hin, in der Weise abschließt, daß bei der Berührung des vorhin von mir charakterisirten Gränzpunktes die Umstimmung des Extremes zugleich mit einer Nöthigung zur Modifikation des Zeitmaaßes angezeigt ist, welches letztere hiermit unmerklich, und doch wieder für den Vortrag dieser Übergangstakte so bestimmend, zu der etwas gemäßigteren Bewegung sich herabsenkt, in welcher das folgende erste Tempo der Oper, zwar auch ein Allabreve, aber jedenfalls minder schnell als das Haupttempo der Ouvertüre, zu nehmen ist.

Daß die hier zuletzt berührte Eigenthümlichkeit der Don Juan-Ouvertüre unseren meisten Dirigenten roh-gewohnter Weise entgeht, soll uns jetzt nicht zu vorzeitigen Betrachtungen verleiten, sondern Eines will ich nur erst festgestellt wissen, nämlich: daß der Charakter dieses älteren, klassischen, oder — wie ich es nenne — naiven Allegro's ein himmelweit verschiedener von dem des neueren, sentimentalen, recht eigentlichen Beethoven'schen Allegro's ist. Erst Mozart lernte durch das, hierzu als zu einer Neuerung angeleitete, Mannheimer Orchester das Crescendo und Diminuendo im Orchestervortrage kennen: bis dahin deckt uns auch die Instrumentirungsweise der alten Meister auf, daß zwischen den Forte- und Piano-Sätzen eines Allegro's nichts auf einen eigentlichen Gefühlsvortag Berechnetes eingestreut war.

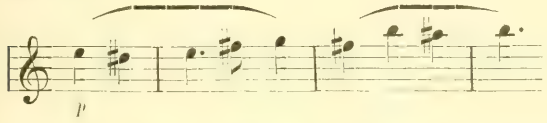
Wie verhält sich hiergegen nun aber das eigentliche Beethoven'sche Allegro? — Wie wird sich (um die unerhörte Neuerung Beethoven's sogleich durch seine kühnste Eingebung dieser Art zu bezeichnen) der erste Satz seiner heroischen Symphonie ausnehmen, wenn er im strikten Tempo eines Mozart'schen Ouvertüren-Allegro's abgespielt wird? — Ich frage aber, ob es einem unserer Dirigenten einfällt, das Tempo für diesen Satz je anders zu nehmen, als dort, nämlich glatt weg, in

einem Strich, vom ersten bis zum letzten Takte? Sollte von einem „Auffassen" des Tempo seinerseits überhaupt die Rede sein, so kann man es für gewiß halten, daß er vor Allem dem Mendelssohn'schen „chi va presto, va sano" folgen wird, — sobald er nämlich der eleganten Kapellmeisterei angehört. Wie die Musiker, welche etwa Sinn für Vortrag haben, dann mit dem



u. s. w.

oder dem wehklagenden:



u. s. w.

zurecht kommen, dafür mögen sie zusehen; Jene kümmert dieß nicht, denn sie sind auf „klassischem" Boden, da geht es in einem Zuge fort: grande vitesse, vornehm und einbringlich zugleich, auf englisch: time is music. —

In der That sind wir hier auf dem entscheidenden Punkte für die Beurtheilung unseres ganzen heutigen Musikmachens angekommen, dem ich mich daher, wie zu bemerken gewesen sein wird, mit einigermaßen vorsichtiger Umständlichkeit genähert habe. Mir konnte zunächst nur darum zu thun sein, das Dilemma selbst aufzudecken, und dem Gefühle eines Jeden es klar zu machen, daß seit Beethoven hinsichtlich der Behandlung und des Vortrages der Musik eine ganz wesentliche Veränderung gegen früher eingetreten ist. Was früher in einzelnen abgeschlossenen Formen zu einem Fürsichleben auseinandergehalten war, wird hier, wenigstens seinem innersten Hauptmotive nach, in den entgegengesetztesten Formen, von diesen selbst umschlossen, zu einander gehalten und gegenseitig aus sich entwickelt.

Natürlich soll dem nun auch im Vortrage entsprochen werden, und hierzu gehört vor allen Dingen, daß das Zeitmaaß von nicht minderer Zartlebigkeit sei, als das thematische Gewebe, welches durch jenes sich seiner Bewegung nach kundgeben soll, selbst es ist.

Setzen wir nun fest, daß, im Betreff der von mir gemeinten stets gegenwärtigen und thätigen Modifikation des Tempo's eines klassischen Musikstückes neueren Styles, es sich um nicht mindere Schwierigkeiten handelt, als diejenigen, mit welchen überhaupt das richtige Verständniß dieser Offenbarungen des ächten deutschen Genius zu ringen hat. — In dem Vorangehenden habe ich einigen an den allerersten Koryphäen der Musik unserer Zeit gemachten Erfahrungen besondere Beachtung gewidmet, um meiner Darstellung das chaotische Detail der Aufzählung der geringeren Fälle meiner Experienz zu ersparen: wenn ich jetzt nicht anstehe, allen diesen zusammen genommen das Urtheil zu entnehmen, daß ich, nach der Art wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher erst kennen gelernt haben, den eigentlichen Beethoven bei uns noch für eine reine Chimäre halte, so möchte ich nun dieser gewiß nicht weichlichen Behauptung dadurch zu einem Beweise verhelfen, daß ich die negative Seite desselben durch den positiven Nachweis der, meiner Meinung nach, richtigen Art des Vortrages für jenen Beethoven und das ihm Verwandte, unterstütze.

Da der Gegenstand mich auch in dieser Beziehung unerschöpflich dünkt, will ich mich wiederum an wenigere drastische Punkte der Erfahrung zu halten suchen. —

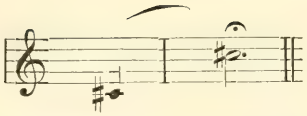
Eine der Hauptformen der musikalischen Satzbildung ist die einer Folge von Variationen auf ein vorangestelltes Thema. Bereits Haydn, und endlich Beethoven, haben die an sich lose Form der bloßen Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten, außer durch ihre genialen Erfindungen, auch dadurch künstlerisch bedeutend gemacht, daß sie diesen Verschiedenheiten Beziehungen zu einander gaben. Dieß geschieht am glücklichsten, wenn der Weg der Ent-

wickelung aus einander eingeschlagen wird, demnach wenn die eine Bewegungsform, sei es durch Fortspinnung des in ihr nur Angedeuteten, oder durch Ergänzung des in ihr Mangelnden, zu gewissermaßen befriedigender Überraschung in die andere Bewegungsform hinüberführt. Die eigentliche Schwäche der Variationenform als Satzbildung wird aber dann aufgedeckt, wenn ohne jede Verbindung oder Vermittelung stark kontrastirende Theile neben einander gestellt werden. Gerade hieraus weiß zwar Beethoven ebenfalls wieder einen Vortheil zu ziehen, aber dann eben in einem Sinne, der die Annahme alles Zufälligen, Unbeholfenen vollkommen ausschließt: nämlich an den oben von mir bezeichneten Schönheitsgränzen sowohl des unendlich ausgedehnten Tones (im Adagio), als der schrankenlosen Bewegung (im Allegro), erfüllt er mit einer scheinbaren Plötzlichkeit die übermäßige Sehnsucht nach dem nun erlösenden Gegensatze, indem er die kontrastirende Bewegung dann als die einzig entsprechende eintreten läßt. Dieß lernen wir eben aus des Meisters großen Werken; und der letzte Satz der Sinfonia eroica ist zu dieser Belehrung eine der vorzüglichsten Anleitungen, sobald dieser Satz nämlich nach dem Charakter eines unendlich erweiterten Variationensatzes erkannt, und als solcher mit mannigfaltigster Motivirung vorgetragen wird. Um der letzteren für diesen, wie für alle ähnlichen Sätze, mit Bewußtsein sich zum Meister zu machen, muß aber die zuvor erwähnte Schwäche der Variationssatzform desto sicherer erkannt, und demzufolge ihre nachtheilige Wirkung auf das Gefühl abgeleitet werden. Zu häufig nämlich sehen wir, daß die Variationen eben nur einzeln für sich entstanden, und bloß nach einer gewissen, ganz äußerlichen Konvention an einander gereiht sind. Die unangenehmste Wirkung von dieser achtlosen Nebeneinanderstellung erfahren wir, wenn sogleich nach dem ruhig getragenen Thema eine unbegreiflich lustig bewegte erste Variation eintritt. Die erste Variation des so über Alles wundervollen Thema's des zweiten Satzes der großen A dur-Sonate für Klavier und Violine von Beethoven hat mich, da ich sie noch von keinem

Virtuosen anders behandeln hörte, als es eben eine zur gymnastischen Produktion dienende „erste Variation" überhaupt verdient, stets zur Empörung gegen alles fernere Musikanhören gebracht. Wunderlich war es nun, daß, wem ich mich noch klagend hierüber eröffnete, von allen Seiten her ich nur dieselbe Erfahrung, wie mit dem Tempo di Menuetto der achten Symphonie wiederholte. Man gab mir „im Ganzen" Recht, begriff im Einzelnen aber nicht, was ich wollte. Gewiß ist nur (um bei dem angeführten Falle zu bleiben), daß diese erste Variation des wundervoll getragenen Thema's einen bereits auffällig belebten Charakter trägt; jedenfalls hat sie sich der Komponist, als er sie erfand, zunächst gar nicht in unmittelbarer Folge, also nicht im vollen Zusammenhange mit dem Thema selbst gedacht, worin ihn die formelle Abgeschlossenheit der Theile der Variationenform unbewußt bestimmte. Nun werden aber diese Theile in unmittelbarer Aufeinanderfolge vorgetragen. Aus anderen, nach der Variationenform gebildeten, aber im unmittelbaren Zusammenhange gedachten Sätzen des Meisters (wie z. B. dem zweiten Satze der C moll-Symphonie, oder dem Adagio des großen Es dur-Quartettes, vor Allem auch dem wunderbaren zweiten Satze der großen C moll-Sonate, Op. 111) wissen wir nun auch, wie gefühlvoll und zartsinnig dort die Überleitungspunkte der einzelnen Variationen ausgeführt sind. Somit liegt es doch nun für den Vortragenden, der in solchem Falle, wie in dem mit der sogenannten Kreutzer-Sonate, die Ehre beansprucht, für den Meister voll und ganz einzutreten, recht nahe, daß er wenigstens den Eintritt dieser ersten Variation mit der Stimmung des soeben beendeten Thema's etwa dadurch in eine milde Beziehung zu bringen sucht, daß er im Betreff des Zeitmaaßes eine gewisse Rücksicht durch anfänglich milde Deutung des neuen Charakters, in welchem — nach der unabänderlichen Ansicht der Klavier- und Violinspieler — diese Variation auftritt, ausübt: geschähe dieß mit rechtem künstlerischem Sinne, so würde etwa der erste Theil dieser Variation selbst den allmählich immer belebteren Übergang zu der neueren, bewegteren

Haltung bieten, somit, ganz abgesehen von dem sonstigen Interesse dieses Theiles, auch noch diesen Reiz eines freundlich sich einschmeichelnden, im Grunde aber nicht unbedeutenden Wechsels des im Thema niedergelegten Hauptcharakters gewinnen. —

Einen gesteigerten Fall von ähnlicher Bedeutung bezeichne ich mit der Hinweisung auf den Eintritt des ersten Allegro's $^6/_8$ nach dem einleitenden längeren Adagiosatze des Cis moll-Quartettes von Beethoven. Dieses ist mit „molto vivace" bezeichnet, womit sehr entsprechend der Charakter des ganzen Satzes angegeben ist. Ganz ausnahmsweise läßt nun aber Beethoven in diesem Quartette die einzelnen Sätze ohne die übliche Unterbrechung im Vortrage unmittelbar einander sich anreihen, ja — wenn wir sinnvoll hinblicken — sie nach zarten Gesetzen sich aus einander entwickeln. Dieser Allegrosatz folgt demnach unmittelbar einem Adagio von so träumerischer Schwermuth, wie kaum ein anderes des Meisters sich findet; als deutbares Stimmungsbild enthält er zunächst ein gleichsam aus der Erinnerung auftauchendes, alsbald bei seinem Erkanntwerden lebhaft erfaßtes und mit gesteigerter Empfindung gehegtes lieblichstes Phänomen. Hier handelt es sich nun offenbar darum, in welcher Weise dieses an die schwermüthige Erstarrung des unmittelbar vorangehenden Adagio-Schlusses herantreten, gleichsam aus ihr auftauchen soll, um nicht durch die Schroffheit seines Eintrittes unsere Empfindung eher zu verletzen als anzuziehen. Ganz angemessen tritt dieses neue Thema auch zunächst im ungebrochenen *pp*, eben wie ein zartes, kaum erkennbares Traumbild auf, und verliert sich alsbald in ein zerfließendes Ritardando, worauf es sich zur Kundgebung seiner Wirklichkeit gleichsam erst belebt, und durch das Crescendo in die ihm eigene bewegte Sphäre tritt. Offenbar ist es hier eine zarte Pflicht des Vortragenden, dem genügend angezeigten Charakter dieses Allegro's angemessen, seinen ersten Eintritt auch durch das Tempo zu modifiziren, nämlich, zunächst an die das Adagio schließenden

Noten:  sich haltend, das darauf folgende so unmerklich anzufügen, daß für das Erste von einem Tempowechsel gar nichts zu merken ist, dagegen erst nach dem Ritardando, mit dem Crescendo den Vortrag so zu beleben, daß das vom Meister vorgezeichnete schnellere Tempo als eine der dynamischen Bedeutung des Crescendo entsprechende rhythmische Konsequenz hervortritt. — Wie sehr verletzt es dagegen alles nur eigentliche künstlerische Schicklichkeitsgefühl, wenn diese Modifikation, wie es ausnahmslos bei jeder Aufführung dieses Quartettes geschieht, nicht ausgeführt, und dagegen sogleich mit dem frechen Vivace hineingefallen wird, als ob eben Alles doch nur Spaß wäre und es nun lustig hergehen solle! So aber erscheint es den Herren „klassisch".

Da nun aber an Modifikationen des Tempo, wie ich sie jetzt an wenigen Beispielen mit umständlicherer Begründung als durchaus erforderlich nachgewiesen habe, für den Vortrag unserer klassischen Musik unermeßlich viel gelegen ist, so will ich nun, an der Hand dieser Beispiele weitergehend, die Bedürfnisse eines richtigen Vortrages unserer klassischen Musik in näheren Betracht nehmen, und zwar auf die Gefahr hin, unseren für die klassische Musikrichtung so besorgten, und um dieser Besorgtheit willen so geehrten Herren Musikern und Kapellmeistern einige fatale Wahrheiten sagen zu müssen. —

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klassischen Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den, nur

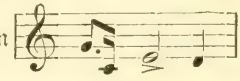
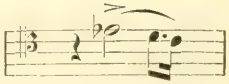
dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren wie lösbaren, Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene *sentimentale* Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus' zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinandergehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur an einander gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Äußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu haben: *Dionys Weber* in Prag behandelte sie geradesweges als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozart'sche Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Konservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Konzertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen,

auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

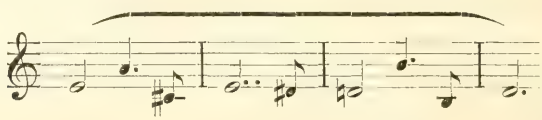
Wie oft hat nicht Jeder die Ouvertüre zum Freischütz von unseren Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher, im Tempo des „Alphorn's" oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen, als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle, wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Male selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Weber's Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer, ernsthaft zu mir, und sagte mir: „Ja, so

hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig". Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es, verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber, mir eine tröstliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für dießmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre auf die letzten Konsequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus' derselben zu dringen. Das Orchester *studirte* das bis zum Überdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführung R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflektirten  sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Anstoß des  über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zu-

rückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermäßigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaße für dieses Thema gelangte.

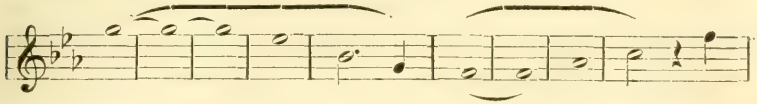
Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle kombinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen: die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Konstruktion, liegt eben in dieser Kombination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon":



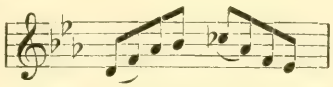
zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Komponisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dieß will sagen: äußerlich liest sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, welcher Modifikation dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu

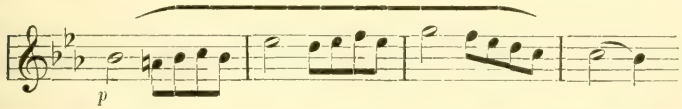
unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:



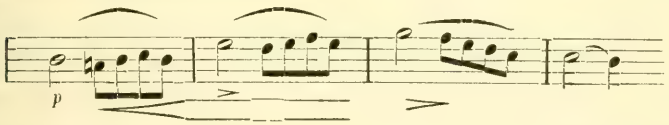
dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:



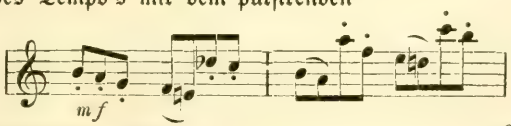
mit der hierdurch so schön vorbereiteten Kantilene in Es-dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema



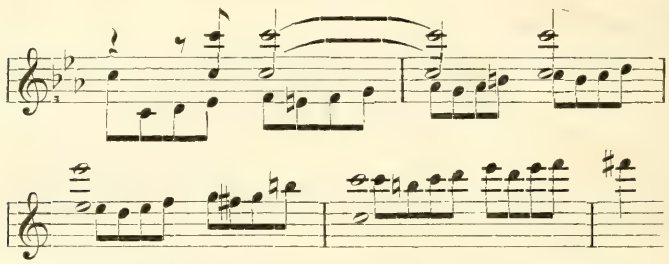
darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht



gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so trefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden



nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnißvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Konfliktes der zwei so stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Kulminationspunkte



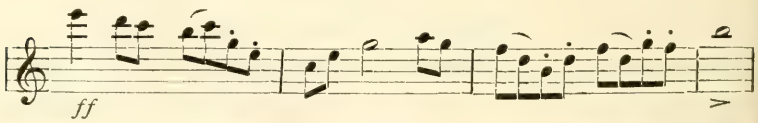
dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets thätig gegenwärtigen Modifikation des Zeitmaaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. — Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen C-dur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll hinstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des jetzt zum Jubelgesang erhobenen zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des ersten Allegro-Thema's, sondern eben die mildere Modifikation des Zeitmaaßes anwendete.

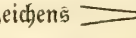
Das Allergebräuchlichste bei unseren Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effekte des Cirkus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz von selbst, wenn

das eigentliche bewegte Allegro-Thema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Hauptempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Kombinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt, — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Übertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouvertüre dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben, wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei ihrem ersten Eintritte diese zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Kantilene, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm sie sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird sie nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen

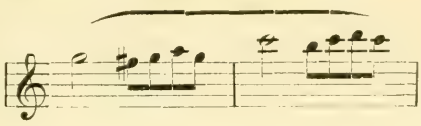
Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives in allen und jeden unserer öffentlichen Aufführungen der Freischützouvertüre, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, von gewohnten saft- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus', durch Hinweisen auf das künstlerisch Ächte, Wahre und Ewiggeltende, gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doktrinen und Maximen'*) warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouvertüre anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouvertüre zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:



gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als scheinbarer Accent ausnehmenden Zeichen > die jedenfalls vom Komponisten so verstandene Bedeutung eines Diminuendo-Zeichens  ,

*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt Nr. 67. 1869.

und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflektion sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte



u. s. w.,

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv dießmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsere Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz" im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouvertüre belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouvertüre wollen wir also Wagnerisch nehmen".

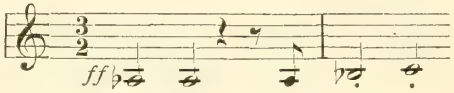
Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erschien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Konzession, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständniß machte. Im letzten Satze der A dur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Konklusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'sche Ausgabe der Partitur S. 86) es mit:

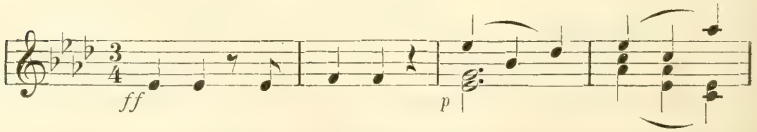
u. s. w.

immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte“ zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reissiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Takte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieß piano nun austilgen, das forte im energischsten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermuthlich auch von Reissiger seiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze“ des Lobe-Bernsdorf'schen Ächten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder zu dieser A dur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester mezzo forte zu spielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geschah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouvertüre zu „Egmont“ an, welche in dem an der Freischütz-Ouvertüre zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieser Ouvertüre wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:



mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:

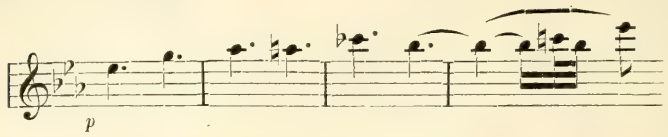


„klassisch“ gewohnter Weise ward hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühle so drastisch eng geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei er-

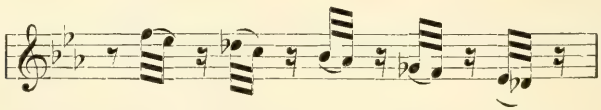
sten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser, zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden, thematischen Kombination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$ Taktes diese Kombination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modifikation der ganzen Ouvertüre ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindrucke dieser korrekt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonkonzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So

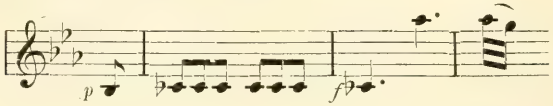
waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden

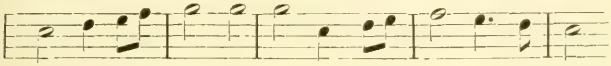


u. s. w.

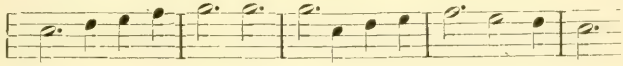
(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach

Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andante's noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozart'schen „Ohrenschmauß". —Da senkte ich denn mein Haupt, und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den $^4/_4$ Takt in den entsprechenden $^6/_4$, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den $^4/_4$:

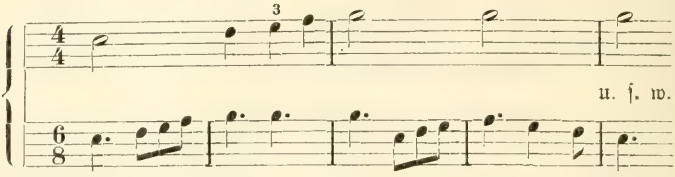


der $^6/_4$:



eintritt. Diese Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer: im $^4/_4$ die vier Theile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der $^6/_4$ Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des $^6/_8$ Taktes behandelt, und als solcher alla breve, mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der G moll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Papste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zagenden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten

wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:



Dieß war nun musikalisch recht interessant, nur nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als gälte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun dießmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Ärgerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modifikation des Tempo's zu Gunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethoven'scher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unserer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des

Zeitmaaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages im Betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gäbe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unserer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Thür und Thor öffnen, und unsere klassische Musiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts Anderes einwenden, als daß es eben traurig um unsere Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtseins, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unseren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, andererseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständniß einer allgemeinen Unfähigkeit unseres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unserer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsere vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine solche Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit

und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethoven's schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!), Vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" im fünften Bande dieser gesammelten Schriften und Dichtungen), so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andererseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständnisse kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister nicht aufging; denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für Denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deßwegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unserer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unseres

Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Atmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher er stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassisch und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Scribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch' einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeihlichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden

Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproduktivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verläugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutschverderbliche neue Gesetz der eleganten zweiten Gattung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerkerlichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel Anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn diese doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Bornirtheit, die nur aus Ärger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allerkombinirtesten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dieß hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch

in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter anderem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward er von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: mant denke nur an Beethoven in seinem Verkehre mit Goethe in Teplitz. Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaftesten Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Musiker" eingenommen worden sind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch' einem Orchester-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze des musikalischen

Innungswesens, etwa wie der Banquier auf unserer gewerkthätigen Sozietät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Kapital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese wahrhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein gekommen wäre. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unseres deutschen Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm selbst zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungsdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nöthigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; Das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten

unseren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut' zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote Stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen, ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weßhalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Übertreibungen u. dergl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Ästhetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Goethe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Übereinstimmung mit dem Philister unserer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, im welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unseren großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch

zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heiteren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dieß am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dieß hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich gehüpften kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinnen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den ‚Cancan', und wären verloren". — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Balletmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinnen bestimmte, verbietet nun unseren eleganten Musikführern neuen Styles, sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbach'schen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so bedenklicher Weise zu gewissen semitischen Accentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Dieses stete Achtaufsichhaben hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unseren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Details im Vortrage u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Zurückhaltung und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unserer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit sieht es heut' zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Komponiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Konservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung

dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unserer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Styl am erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studirt und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große B dur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all' den Allfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosig-

keit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-helleniſche Synagoge mich verſetzt ſah, aus deren muſikaliſchem Kultus alles altteſtamentariſche Accentuiren auf das Manierlichſte ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieſer ſonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liſzt bat, mein muſikaliſches Gemüth von dieſem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er ſpielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liſzt am Klaviere zu erwarten ſtand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach ſelbſt nicht erwartet, ſo gut ich ihn auch ſtudirt hatte. Aber hier erſah ich eben, was alles Studium iſt gegen die Offenbarung; Liſzt offenbarte mir durch den Vortrag dieſer einzigen Fuge Bach, ſo daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit dieſem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermeſſe, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu löſen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach *nichts* wiſſen; und wer hieran zweifelt, dem ſage ich: laßt ihn euch von ihnen vorſpielen!

Ich rufe ferner den erſten Beſten aus jenem pietiſtiſchen Muſik-Mäßigkeitsvereine, den ich ſofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von *Liſzt* die große Beethoven'ſche *B dur-Sonate* ſpielen hörte, mir gewiſſenhaft zu bezeugen, ob er dieſe Sonate vorher wirklich gekannt und verſtanden hatte? Mir wenigſtens iſt es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche dieſem wundervollen Erlebniſſe beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geſtändniß zu bekräftigen ſich gedrungen fühlte. Wer iſt es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerſchaft zu dem gleichen freudigen Geſtändniſſe hinreißt? Iſt es ein Schüler der Enthaltſamkeitsſchule? Nein! Es iſt einzig Liſzt's berufenſter Nachfolger, *Hans von Bülow*.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas geſagt zu haben. —

Es muß uns nun wieder intereſſiren, zu ſehen, wie ſich dieſen

schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in sofern die der „Wirkung" Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesens behaupten, sollen uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwickelung ihrer Gemeinde uns interessirt. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!" aus einer fast zartsinnigen Klugheitsmaaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philisterthums, des im kleinlichsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikerwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende Behutsamkeit gegen Das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung Dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über Alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsererseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt

wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Konzeption Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei *ihrem* Vortrage immer noch so sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in *einen* Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Übereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß draftische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgiltig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unserer großen klassischen Musik in die Stellung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb scheint der Geist unseres Philisterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsere große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unserer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andererseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen" Geistes dieses unseres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klaviere spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Öle jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unseren großen lebendigen Beet-

hoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im Besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unserer Untersuchungen „über das Dirigiren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor einiger Zeit warf ein süddeutscher Zeitungsredakteur meinen Kunsttheorien „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den

unteren Graden Verbotenen ersehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer" des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der „Oper" jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Umarmung der „Oper" kommen, so stünde zu vermuthen, daß die ganze Schule gesprengt wäre. Nur daß dieß nie gelingen will, hält die Schule noch zusammen; denn jedem misglückten Versuche kann immer wieder der Anschein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der ritualistischen Übungen der unteren Grade gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als bloßes Symbol des schließlich abzuwehrenden Reizes figuriren, so daß die Autoren durchgefallener Opern für besonders heilig gelten können. —

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese Herren Musiker zur „Oper"? — Denn hier haben wir, nachdem wir sie im Konzertsaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um des „Dirigirens" willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnoth", d. h. das Nothverlangen nach einer Oper, seines Freundes Mendelssohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" neuerdings zu Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benöthigten Meisters darnach kennen, daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbeigeschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermuthe, daß dieß Letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen: das „Deutschsein" und die „edel heitre" Oper, wie sie Mendelssohn's perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen

und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heiteres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als andererseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirektoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der andererseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unserer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsere deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigiren können, auch noch das so sehr komplizirte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun im Betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein; denn hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!" Ich

müßte, um ihre schmachvolle Wirksamkeit auf diesem Gebiete zu bezeichnen, dießmal mich zu dem positiven Nachweise des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dieß möchte mich von meinem vorgesteckten Ziele zu weit abführen; weßhalb ich mir diesen Nachweis für ein anderes Mal vorbehalte. Dafür hier nur so viel zur Charakteristik ihrer Leistungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken, mit möglichst ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erscheint es ihnen jedoch passender, von vornherein die leichtfertig skeptische, geistreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardando's, Accelerando's, Transpositionen und vor Allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo Jene es wünschen. Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit einer von dieser Seite ihnen gestellten Zumuthung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal ein, auf Diesem oder Jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel Unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen Sinne der Oper sind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen einzig, was und wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich einzig den Sängern und ihrem richtigen Instinkte zu verdanken ist, gerade wie im Orchester das Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der Musiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal solch' eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma" sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis-, das Allegro aus F-dur, dazwischen

(der Militärmusik wegen) ein Übergang in Es-dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch' ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadt-Theater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch' einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsere Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten; was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand Desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensemble's, der Übereinstimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch' einem Ballet beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Übereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarer Weise bleibt die Fiktion,

als gehöre die Oper der absoluten Musik zu, trotz aller erwiesenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntniß des musikalischen Leiters, aufrecht erhalten, so daß, wann denn einmal durch den richtigen Instinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeisterten Darsteller- und Musiker-Personales eine Aufführung wirklich glückte, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeister, als Repräsentant der Gesammtleistung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann haben beten können: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!“ —

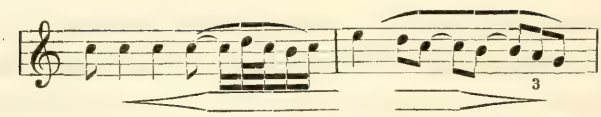
Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigiren vernehmen lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen im Allgemeinen nicht weiter zu verlieren, jetzt bloß noch zu bekennen, daß ich mit diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Über das Dirigiren unserer Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten. Dieß können etwa die Sänger thun, wenn sie sich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den anderen, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche es hier herauskommt, kann da etwa ein Disput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus ist dieses Dirigiren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu; weßhalb ich mir schließlich gestatten werde, die Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften unserer Dirigenten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern zu thun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in welchem unsere große Musik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich ist, daß diese beiden Geister sich beim Befassen mit meinen Opern die Hand reichen,

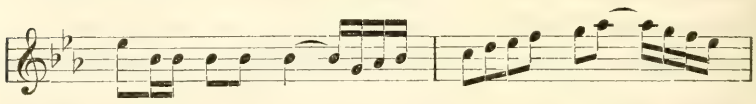
um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unserer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Ouverture, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel), oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und anderen Orten), — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nüance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiele zu den „Meistersingern" an. —

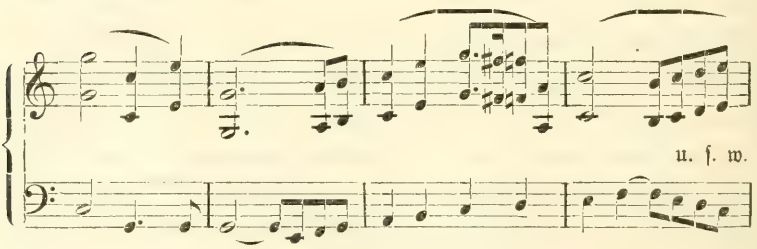
Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$ Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$ Takt eben der allervieldeutigste; er kann, in kräftig „bewegten" Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem Edur hinüberleitenden acht Takten:



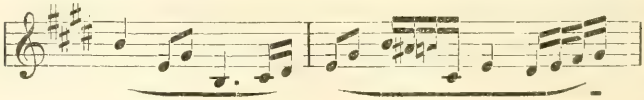
kundgiebt); oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:



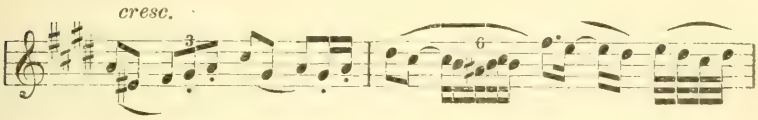
den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete) eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritte des C dur an, für die Kombination des jetzt von den Bässen getragenen Haupt-Marschthema's mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncells gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:



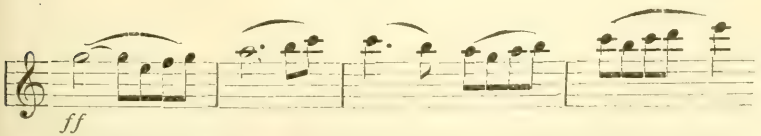
Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein



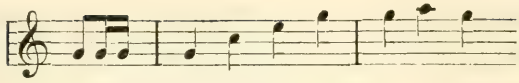
Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando" bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nüance dieses Thema's,



welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher" für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wieder nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile



die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare



voranging, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Accordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Konklusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$ Takt ebenso erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon

schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es dießmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandtniß es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiele nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch' eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben! —

In solcher Weise sicher gebettet, lernte nun auch z. B. das Dresdener Publikum, das einst manches Lebenvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meistersingern",

sondern, wie sich aus dem Folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in stemmig-steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nüance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch Folgendes. Die Konklusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populären Refrain's zum sinnig heiteren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Kombination, welche ich hier gewissermaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger", schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematischen Kombination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gehe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, ebenso wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steif-

sten $^4/_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischem Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unserer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß"; und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Äußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen korrekten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Übel es sich handelt, kommt nun allerdings andererseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft

desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Konservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen, beizuwohnen, so zieht er wunderlicher Weise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit derselben einen ihn eigenthümlich tröstenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Musiker zu unserer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen: und diese Überzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Übereinstimmung unter sich in Allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie verstünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburtstag wäre geradewegs gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus

dem Generalstabe unserer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herren Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch' ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewandtniß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht, daran zu zweifeln, daß diese Herren *wirkliche Musiker* seien: denn offenbar zeigen sie gar kein *musikalisches Gefühl*; aber sie *hören* wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Überblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie *sind* Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musiziren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!" Gewiß macht sie von unserer großen Musik nur eben Das gerade konfus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht

ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dieß bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik überhaupt aufzuthauen, irgend einen Ärger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven andererseits so überzart empfindlich gegen Miston waren, dessen Herz von so überwallender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, durch ein intellektuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur Rauhheit robuste Konstitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in den voranstehenden Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unserer gegenwärtigen Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nach der Seite der reinen musikalischen Arithmetik hin, welche daher auch, im Gegensatze zu dem Beethoven'schen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganisation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unsere berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unserer Musik ihnen nach der Regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühles ihnen dieß beizubringen,

dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weßhalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht noch zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik" gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andererseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik" sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst

mit dem Geschmacke unserer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an Denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte, da es mir überhaupt mit den Geigern so geht, wie Mephistopheles mit den „Schönen", welche er sich „ein für alle Mal im Plural" denkt. Der Taktstock soll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr verbittert, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Themistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. — Nur Eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubert'schen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Drei Gedichte.

I.

Rheingold.

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu eurer Thorheit Sold;
doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahrt des Rheines Gold;
doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Niblung's Nebelkappe!

II.

Bei der Vollendung des „Siegfried".

Sie iſt erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
erfüllt iſt nun des Gottes ſtummer Rath:
den ſie geliebt, noch ehe er geboren,
den ſie beſchirmt, noch eh' an's Licht er trat,
um den ſie Straf' und Göttergrimm erkoren,
der nun als kühner Wecker ihr genaht:
zu ihr ward auf den Fels er hingetrieben,
der nur erwuchs, weil ſie ihn ſollte lieben.

Ein Wunder! Doch kaum wunderbar zu nennen,
daß hier ein Knab' zu Jünglingskraft gereift:
der mochte muthig durch die Wälder rennen,
ihm nützt' es, wenn der Jahre Rad ſich ſchweift.
Als größ'res Wunder muß ich dieß erkennen,
wenn Mannes Vollkraft ſchon das Rad beſtreift,
daß Dem die Jahre dann die Kräfte ſtärken
zu ſeiner Jugend unerfüllten Werken.

Und dieſe That iſt Deinem Freund gelungen:
was eilf der Jahr' in ſtummen Schlaf er ſchloß,
das hat er nun zum Leben wach geſungen,
der hold Erweckten ein't ſich der Genoß.
Und doch, wie wär' dieß Wecklied je erklungen,
wenn Deiner Jugend Blüthe mir nicht ſproß?
Mich mahnt der Tag, an dem ich Dir es ſende,
daß gänzlich ſich zu Dir das Wunder wende.

III.

Zum 25. August 1870.

Gesprochen ist das Königswort,
dem Deutschland neu erstanden,
der Völker edler Ruhmeshort
befreit aus schmähl'chen Banden;
was nie gelang der Klugen Rath,
das schuf ein Königswort zur That:
in allen deutschen Landen
das Wort nun tönet fort und fort.

Und ich verstand den tiefen Sinn
wie Keiner ihn ermessen;
schuf es dem Volke Sieg'sgewinn,
mir gab das Wort Vergessen:
vergraben durft' ich manchen Schmerz,
der lange mir genagt das Herz,
das Leid, das mich besessen,
blickt' ich auf Deutschlands Schmach dahin.

Der Sinn, der in dem Worte lag,
war Dir auch unverborgen:
der treu des edlen Hortes pflag,
er theilte meine Sorgen.
Von Wotan bangend ausgesandt,
sein Rabe gute Kund' ihm fand:
es strahlt der Menschheit Morgen;
nun dämm're auf, du Göttertag!

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

Gesammelte

Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Neunter Band.

(Mit 6 Plänen zu dem provisorischen Bühnenfestspielhause zu Bayreuth.)

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1873.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871) 1

Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier 5

Erinnerungen an Auber 51

Beethoven 75

Über die Bestimmung der Oper 153

Über Schauspieler und Sänger 189

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's . . . 275

Sendschreiben und kleinere Aufsätze:

1. Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler . . . 307
2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen 314
3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna 341
4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna 346
5. An Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der klass. Philologie in Basel 350
6. Über die Benennung „Musikdrama" 359
7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin 366

„Bayreuth":

1. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten 371
2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben 384

Inhaltsübersicht der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" . . 409

Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

An das deutsche Heer vor Paris.

(Januar 1871.)

Was schweigt es doch im deutschen Dichterwald?
Verfang „Hurrah Germania!“ sich so bald?
Schlief bei der Liedertafel-Wacht am Rhein
beruhigt sanft „lieb Vaterland“ schon ein?
Die deutsche Wacht,
da steht sie nun in Frankreich's eitlem Herzen;
von Schlacht zu Schlacht
vergießt ihr Blut sie unter heißen Schmerzen:
mit stiller Wucht
in frommer Zucht
vollbringt sie nie geahnte Thaten,
zu groß für euch, nur ihren Sinn zu rathen.

Das eitle Wort, das wußte freilich Rath,
da im Geleis es sich gemüthlich trat:
der Deutschen Lieder-Klang und Singe-Sang,
man wähnte, selbst Franzosen macht' er bang.
Du treues Heer,
hast du's mit deinen Siegen nun verbrochen,
daß jetzt nur mehr
in Kammerreden wird von dir gesprochen?
Das hohe Lied
dem Siege-Fried
jetzt singen ängstlich Diplomaten,
vereint mit ärgerlichen Demokraten!

„Zu viel des Sieg's! Mög't ihr bescheid'ner sein:
begnügt euch friedlich mit der Wacht am Rhein!
Laßt uns Paris, wo sich's so hübsch verschwört,
und seid zufrieden mit der Schlacht bei Wörth!" —
Doch unbethört
in ernstem Schweigen schlägst du deine Schlachten:
was unerhört,
das zu gewinnen ist dein männlich Trachten.
Dein eig'nes Lied
in Krieg und Fried'
wirst du, mein herrlich Volk, dir finden,
mög' drob auch mancher Dichterruhm verschwinden!

Das Lied, blick' ich auf deine Thaten hin,
aus ihrem Werthe ahn' ich seinen Sinn:
fast klingt's wie: „Muth zeigt auch der Mameluck",
dem folgt: „Gehorsam ist des Christen Schmuck". —
Es ruft der Herr:
und ihn versteht ein ganzes Volk in Waffen,
dem Ruhmgeplärr'
des Übermuth's ein Ende da zu schaffen.
Es rafft im Krampf
zu wildem Kampf
sich auf des eitlen Wahn's Bekenner:
der Welt doch züchtet Deutschland nur noch Männer.

Drum soll ein Deutscher auch nur Kaiser sein
im welschen Lande solltet ihr ihn weih'n:
der treuen Muth's sein Werbeamt erfüllt,
dem sei nun seiner Thaten Werth enthüllt.
Die uns geraubt,
die würdevollste aller Erdenkronen,
auf seinem Haupt
soll sie der Treue heil'ge Thaten lohnen.
So heißt das Lied
vom Siege-Fried,
von deutschen Heeres That gedichtet.
Der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!

Eine Kapitulation.

Luſtſpiel in antiker Manier.

Vorwort.

Bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere, gegen das Ende des Jahres 1870, erfuhr ich davon, daß der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten unserer Feinde für die Volksbühne zuwendete. Ich konnte hierin, namentlich da die Pariser schon vor dem Beginne des Feldzuges unser sicher vorausgesetztes Unglück zu ihrer Belustigung sich vorgeführt hatten, so wenig etwas Anstößiges finden, daß ich sogar die Hoffnung schöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volksthümlichen Behandlung solcher Gegenstände sich originell zu erweisen, wogegen bisher selbst in der tiefsten Sphäre unseres sogenannten Volkstheaters Alles nur bei schlechter Nachahmung der Pariser Erfindungen verblieb. Meine lebhafte Theilnahme hierfür steigerte endlich meine Erwartung zur Ungeduld: in einer gut gelaunten Stunde entwarf ich selbst den Plan eines Stückes, wie ich es etwa erwarten zu dürfen wünschte, und in wenigen Tagen war es, als heitere Unterbrechung in ernsten Arbeiten, so vollständig ausgearbeitet, daß ich es einem jungen, damals bei mir sich aufhaltenden, Musiker zu dem Versuche, die nöthige Musik dazu anzufertigen, übergeben konnte. Das größere Berliner Vorstadt-Theater, dem wir das Stück anonym anbieten ließen, wies es zurück; durch welche Wendung mein junger Freund sich von einer großen Angst

befreit fühlte: denn nun gestand er mir, daß es ihm unmöglich gefallen sein würde, die hierfür wirklich nöthige Musik à la Offenbach zusammenzusetzen; woraus wir denn erkannten, daß zu Allem Genie und wahre Naturbestimmung gehöre, welches beides wir nun in diesem Falle Herrn Offenbach aus vollem Herzen zuerkannten.

Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Posse noch mittheile, so geschieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariser nachträglich noch lächerlich zu machen. Mein Süjet zieht keine andere Seite der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken. Wenn ein so verdrießliches Thema, dessen unabweisbares Aufdrängen gerade mir manchen guten Tag verdirbt, in glücklicher Stunde sich nun aber einmal heiter und harmlos belachenswerth darstellte, so möge es jetzt meine Freunde nicht verdrießen, wenn ich durch die Mittheilung meiner scherzhaften Dichtung (zu welcher die richtige Musik zu finden uns allerdings unmöglich blieb) ihnen dieselbe flüchtig befreiende Stimmung zu erwecken versuche, welche ich für Augenblicke durch ihre Abfassung gewann.

Perſonen.

Victor Hugo.

Chor der Nationalgarde:

- Mottü, Bataillonskommandant. — Chorführer.
- Perrin, Operndirektor. — Chorführer.
- Lefèvre, Legationsrath. — Chorführer.
- Keller, Elſäſſer. — Chorführer.
- Dollfuß, Elſäſſer. — Chorführer.
- Diedenhofer, Lothringer. — Chorführer.
- Véfour, Chevet, Vachette. — Chorführer.

- Jules Favre, — Mitglieder der Regierung.
- Jules Ferry, — Mitglieder der Regierung.
- Jules Simon, — Mitglieder der Regierung.
- Gambetta, — Mitglieder der Regierung.

Nadar.

Flourens, Mégy und Turko's.

Pariſer Ratten.

Paris, im Spätherbſt 1870.

Schauplatz.

Das Proscenium, bis in die Mitte der Bühnentiefe, stellt den Platz vor dem „Hôtel de ville" in Paris vor, und wird im Verlaufe des Stückes im Sinne der antiken „Orchestra" verwendet; in der Mitte steht, statt der „Thymele" ein Altar der Republik, mit der Jakobinermütze und den „Fasces" darauf; er hat nach vorn eine Öffnung, welche ihm das Ansehen eines dem Publikum zugewendeten Souffleurkastens giebt. Die antike Treppe, welche von zwei Seiten zu dem erhöhten Theile der hinteren Bühne hinaufführt, stellt den Balkon des pariser Stadthauses dar, welcher mit dem unteren Geschoß einzig von dem Gebäude übrig geblieben ist: darüber ist nichts wie Luft zu sehen, aus welcher bloß die Spitzen der Notre-Dame und des Panthéon hervorragen; rechts und links wird der Vorderraum durch die kolossalen Statuen von Straßburg und Metz begrenzt. — Tagesanbruch. Von allen Seiten her hört man Trommeln die Reveille schlagen.

Victor Hugo

(steigt aus der Tiefe unter dem Altar mit dem Kopfe hervor, und arbeitet sich bis an die Ellenbogen aus dem Souffleurloche empor. Er stöhnt und wischt sich den Schweiß von der Stirne).

Ha! endlich athm' ich dich, du Luft der heil'gen Stadt!
Paris, oh mein Paris, das mich so nöthig hat!
Ich komme, ja ich kam, und bin schon wirklich da,
beschreiben werd' ich bald, wie das von mir geschah! — —

Mein Gott! — ich rede in Alexandrinern! Wie kommt mir der klassische Rückfall an, da ich doch ganz von Romantik erfüllt bin? Nur in meiner merkwürdigen Prosa kann ich die Wunder meiner Wanderung berichten! „Les misérables"! — Ja, was ich darin be-

schrieben, habe ich ganz so jetzt durchgemacht! Unglaublich! Das konnte nur ich zu Stande bringen. Ha! was Begeisterung bei genauem Studium nützen kann! Daß ich die Kloaken der heiligen Stadt so sorgfältig studirt, hat mich auf den Pfad der Rettung für die ganze Civilisation geleitet! —

Dieß der Weg aus der Verbannung zur Heimath für deinen immensen Poeten, oh „France"! Scheußliche Wonneschauer durchbeben mich noch, da ich jetzt dieser Wanderung durch deine Eingeweide gedenke, oh Paris! Ich kannte den Zugang, wie kein Anderer: ein Zauberdruck meiner magischen Hand erschloß ihn mir: hier bin ich, nicht durch die Preußen hindurch, sondern unter ihnen hinweg. Enorm! Aber, Genie muß man haben, und dazu opferwillig sein, wie es meine wohlgepflegte Passion ist: Jeder weiß das! — Aber was schwatze ich davon? Besser, ich spare das Alles für meinen neuesten Roman auf! „Dieu"! Soll das ein Roman werden: für 120 Bände habe ich nur an dieser höchst fabulösen Rückkehr nach Paris Stoff. — Jetzt schau', Victor, wo du bist. Dein Instinkt führte dich sicher; hier muß der Grève-Platz sein, denn deutlich spürte ich schon unten, daß hier Esmeralda gehängt wurde. (Beiläufig: so etwas schreibt mir Keiner wieder nach, — selbst Gutzkow und Laube nicht.) Doch keine Zerstreuung! Meine Sendung ist heilig, wie ich durchaus es selbst bin. (Er streckt sich weiter heraus, und sieht sich um.) Ja — aber wo bin ich? Was steht mir über dem Kopfe? Das ist kein Galgen? Doch aber wohl ein Schaffot, vielleicht eine heilige Guillotine? — Hm! Ist das der Grève-Platz? — Doch, doch! — Nur kenne ich mich nicht aus: das Hôtel de ville hatte doch höhere Etagen?

Dumpfe Stimmen von unten (durch Sprachröhre).

Victor! Victor! Halte dich zu uns! —

Hugo.

Ha! was ist das? Man ruft mich in den Kloaken? (Er wendet sich mit dem Kopfe rückwärts hinab.) Wer ist da unten? —

Stimmen.

Wir sind's! Einer und der Andere! Die ächten Schutzgeister von Paris!

Hugo.

Wirklich? — Bei Gott, eure Stimmen grunzen sympathisch! Aber wie heißt ihr?

Eine Stimme.

Flourens, sprich du!

Flourens' Stimme (unten).

Victor! Victor! Ich sage dir! Halte dich zu uns! Fliehe die Luft, dort herrschen Schwindelgeister! Bleib' bei uns; wir sind die Eingeweide von Paris und haben auch zu essen! —

Hugo.

Welcher Zerriß um mich! Könnt' ich mich zertheilen! — (Ein lustiger Marsch von Militärmusik nähert sich dem Vordergrunde.) Horch! Ist das nicht die Marseillaise? —

Flourens' Stimme.

Was geht's dich an? Lass' die Narren! —

Hugo.

O Wonneklänge! Zwar bin ich nicht musikalisch, aber die Marseillaise erkenne ich auf vier Meilen Ferne! Ich muß, ich muß hinauf! —

Stimmen.

Herab zu uns! Noch ist's nicht Zeit! —

Hugo.

Ja, ja! Gewiß! Ich halte es mit euch Eingeweiden! Nur laßt mich erst den längst mir verklungenen muthigen Klängen lauschen! —

Der Chor der Nationalgarde

(zieht mit einer lustigen Musikbande auf. Er marschirt unter dem folgenden Gesange um den Altar der Republik):

Republik! Republik! Republik blik blik!
Repubel Repubel Repubel blik blik! u. s. w.
Repubel pubel pubel pupubel pupubel Replik! u. s. w.

Mottü.

Halte! — Hommage à Strasbourg!

(Große Schwenkung des Chores nach der Statue von Straßburg.)

Hugo
(neugierig nachsehend).

Ach! Es liegt doch ein nobler Sinn in diesen antiken Gebräuchen!

Mottü.

Présentez l'arme! — Où est l'Alsacien pour chanter l'hymne?

Keller (Korporal.)

Hier!

Mottü.

Avancez! Chantez!

Keller (tritt vor und singt im Elsasser Dialekt).

„O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt" u. s. w.

(Während dem defilirt der Chor vor der Statue: jeder Gardist zieht ein Blumenbouquet aus dem Laufe seines Gewehres, und wirft es mit Grazie der Statue in den Schooß.)

Mottü.

A présent: jurez!

Keller.

Schüré ist nicht da! —

Mottü.

Bête d'Alsacien! — Le jurement! —

Keller.

Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!

Hugo (wie oben).

Ah! Die Romantik verklärt die beängstigende Klassizität! —

Mottü.

Répètons! —

Chor

(mit gewaltiger Mühe und Verzerrung).

„Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!" —

Mottü.

Bien! Serrez vos rangs! Marchons sur Metz! —

Chor

(marschirt vor die Statue von Metz, defilirt dort gleichfalls und legt Bouquets nieder).

Mottü.

Où est le Lorrain? —

Keller (ruft in das Glied).

Diedenhofer, 'raus!

Diedenhofer.

Hier! —

Mottü.

Thionvillier! Jurez en Lorrain! —

Diedenhofer.

Hagel — Bomben — Schock — Schwerenoth!

Hugo (verkriecht sich mit dem Kopfe)

Ah! Das ist stark! —

Mottü.

Répètons! —

Chor (wiederholt den Fluch wie zuvor).

Mottü.

Citoyens Grenadiers! — Imprimez-vous bien ce que vous venez de jurer, c'est à dire: de dèfendre ces deux villes jusqu'à la dernière goutte de votre sang, et de ne jamais souffrir qu'une seule pierre en soit prise par l'ennemi barbare. —

Diedenhofer.

Soll ich auch a Liedel ſingen? —

Mottü.

Assez de chants frivoles! La situation est trop sérieuse. — Dansons autour de l'autel de la république! —

Der Chor

(marſchirt wieder zum Altar der Republik, und führt einen kriegeriſchen Rundtanz um ihn aus, welcher an einigen ausdrucksvollen Stellen durch das Beinſchleudern des Cancantanzes unterbrochen wird).

„Republik! Republik! Republik — blik — blik!" u. ſ. w.

Mottü.

Attention! — Maintenant, entrons en conseil de guerre! —

Keller (im Dialekt).

Börger! Ich ſchlage eine deutlichere Sprache vor! Wir ſollten doch bedenken, daß ganz Europa auf uns ſieht: und da wir doch einmal immer Theater ſpielen, wäre beſonders das deutſche Publikum zu beachten, dem wir's recht verſtändlich machen müſſen, wie's hier hergeht, und wie namentlich wir Elſaſſer rechte glühende Franzoſen ſind! —

Gardiſt Lefèvre.

Pas si bête! Vraiment, wir ſpielen vor das deutſche Publikum.

Gardiſt Dollfuß.

Quant à moi, je ne saurais plus deutsch spreken! —

Diedenhofer.

Wird ſich finden! —

Mottü.

Bien! Bien! — für deutſches Publikum!

Hugo (wie oben).

Ah! Mir zerſpringt das Herz! Auf welch' immens ſich ausdehnender Bühne ſtehe ich, wenn ich nun hervorbreche und Alles begeiſtere! —

Chor.

Welche Stimme? — Da ruft's aus der Schleuße! —

Hugo (sich weiter herausstreckend).

Erkennt mich! — Ich bin's! — Victor — Victor —

Stimmen (von unten).

Halt! Nicht heraus! —

Hugo.

O Schickſal! —

Chor.

Ein Spion! —

Hugo.

Kennt ihr dieß ungeheure Haupt nicht beſſer? — Dieſe Stirn? — Den Titan? — Den Prometheus? Der entſetzliche Romane ſchrieb, während ihr in Seichtigkeit verdarbt? —

Stimmen (von unten.)

Verwegener! Herunter! —

Perrin (Lieutenant).

Ha! Die Naſe! — Ich kenne ihn! —

Hugo (ſich nach unten wehrend).

Wer beſtrafte den Tyrannen? Wer enthüllte Tropmann? Während ihr noch Alle vor ihm tanztet, wie jetzt vor dem Altar der Republik, ſaß ich auf der Inſel des Oceans und entdeckte die Scheuſale der Meerestiefe. Während ihr euch von den Barbaren aushungern laſſet, durchkrieche ich kühn die Kloaken, um zu euch zu bringen und nach Proviant zu ſchnopern. Erkennt ihr mich noch nicht? — (Sich zurückwendend.) Ach, ſo laßt mir doch die Rockſchöße ganz! —

Stimmen (von unten).

Herab! Du biſt unſer! —

Perrin.

Ihr Bürger! Dieß iſt der Teufel oder Victor Hugo ſelbſt! —

Chor (mit Freudengeschrei).

Hugo! Hugo! — Heraus aus dem Loch!

Flourens (unten).

Ja, zieht nur! Wir halten ihn fest!

Hugo (zurückgewandt).

Unerbittliche Dämonen! Laßt mich nur noch etwas fragen. —

Stimmen (von unten.)

Mach's kurz! —

Hugo.

O Freunde! Ich habe da unten noch wichtige Geschäfte. Ich komme wieder, zählt darauf, und wahrscheinlich mit der allermächtigsten Hilfe. — Nur sagt mir schnell noch, worüber ich mir den Kopf zerbreche. Welche Veränderungen sind hier vorgegangen? Warum ist vom Stadthaus nichts übrig als der Balkon?

Lefèvre.

Damit sich die Regierung nicht vor uns verstecke: wenn wir sie einmal wechseln wollen, verkriecht sie sich immer sogleich in die weitläufigen oberen Stockwerke; die haben wir deßhalb abgetragen.

Hugo.

Aber wo regiert sie?

Stimmen (von unten).

Ha ha ha! —

Lefèvre.

Auf dem Balkon dort: und darunter schläft sie —

Hugo.

So schläft sie jetzt? Ich sehe sie nicht? —

Stimmen (von unten).

Schwätzer! Jetzt kommst du herunter! —

Lefèvre.

Wir wollen sie eben wecken! —

Mottü.

Auf! Reveille!

Hugo.

Ah! Welche Regierung!

Flourens' Stimme.

Die wollen wir schon wecken! Jetzt hat's aber ein Ende! Herab! Herab! —

Chor.

Seht, wie er ringt! Man zerrt ihn hinab! —
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest!

Hugo.

Gott, man zerreißt mich! — Welcher Fluch ist die Größe!

(Der Chor zerrt Hugo beim Kopfe, während er unten an den Füßen gehalten wird: seine Gestalt dehnt sich elastisch übermäßig aus.)

Chor.

Wir halten ihn! Ha! Schon ist er heraus!
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest! —

Stimmen (von unten).

Wir lassen ihn nicht! Herab! Herab! —

(Als der Chor Hugo's Gestalt schon bis zu einer übermäßigen Länge ausgedehnt hat, zieht diese sich plötzlich wieder zusammen und wird in die Tiefe hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pause der Ergriffenheit).

Fort ist er! Hinab! Wir hielten ihn nicht!
Wir dehnten ihn aus: wir zogen an ihm:
doch schnappte er wieder zusammen.
Hätte Victor der Teufel geholt? —

Diedenhofer.

Es war recht niederträchtig anzusehen! —

Mottü.

Silence! — Derlei darf wahre Atheisten nicht anfechten. Wir wollen das Alles bald in Ordnung haben. — Doch jetzt stimmt den

Regierungswecker an! Es ist unerhört, daß heute noch nicht kanonirt worden ist. So erhebt denn den Ruf.

Chor (mit starken, militärisch rhythmischen Gebärden).

Regierung, Regierung! Wo steckst du?
Die Feinde dahin wann streckst du?
Wo träumen die Jules? Was treibt der Gambetta?
Mach' ich ihm Beine zur krieg'rischen Stretta?
En avant, Picard! En avant, Rochefort!
Sonst hau'n wir euch Flourens und Mégy um's Ohr!
Sitzt ihr wohl gar im Rocher de Cancale,
Und Paris leidet die Qual des „Tantale"?
General Trochu! Der Galérien!
Was pumpert er nicht vom Valérien?
Zwar haben wir Muth, und dürsten nach Blut,
Das Kanoniren doch thut uns Allen sehr gut!
Kanonirt, kanonirt, kanonirt muß sein!
Gouvernement, laff' uns länger nicht schrei'n!
Gouvernement! Bombardement!
Bombardement! Gouvernement!
Gouvernement! Gouvernement! Gouvernement — ment — ment!

(Die Regierung, um einen grünen Tisch sitzend, wird auf dem Balkon heraufgeschoben. — Jules Simon schreibt, Jules Favre und Jules Ferry erheben sich. Sie umarmen sich heftig und drücken pantomimisch große Rührung aus.)

Chor (alle Einzelnen durcheinander.)

Ah! Ah! die Regierung! — Die drei Jules! — Zweie umarmen sich! — Ja, die lieben sich! — Wie rührend! — Man muß weinen! —

Jules Ferry.

Bürger! Seht da! Die Republik der Liebe und gegenseitigen Hochachtung!

Chor (Einige und Andere).

Ja! 's ist wunderschön! — Auf! weint alle mit!

„Öffnet die Schleußen —"

Stimmen (von unten, wüthend und hastig).

Nein, jetzt noch nicht!

Chor.

„Thräne soll fleußen." —

Stimmen (von unten).

Ja, so! — Ha ha ha!

Ferry.

Bürger! Schont uns! Schont vor Allem Jules Nro. 1. Er ist sehr angegriffen.

Mottü.

Gerade Bürger Favre möchten wir gern hören! —

Keller.

Lieber gleich kanoniren! —

Dollfuß.

Taisez-vous! Schabskopp!

Lefèvre.

Silence! Das Gouvernement soll sprechen! — Was giebt's Neues?

Jules Ferry.

O Bürger! Freunde! Brüder! — Habt Mitleid mit Jules prémier, dem ich mich gern als second an die Seite stelle.

Jules Simon (vom Schreiben aufsehend).

Ich soll wohl gar erst der dritte sein?

Perrin.

Ihr Geschlecht der Julier! Keine Zwietracht!

Dollfuß.

Pas de discorde!

Keller.

Halt's Maul!

Diedenhofer.

Was schreibt denn der immer?

Jules Ferry.

Geduld, ihr Bürger! Er besorgt den Cultus, was ihn in einen leicht gereizten Zustand versetzt. In diesem Augenblicke hat er eine höchst wichtige Entscheidung vor.

Mottü.

Ich hoffe, er faßt das von mir beantragte Dekret ab! — Bürger, wißt, ich trage auf Atheismus an.

Jules Simon
(schüttelt mit dem Kopfe und schreibt weiter).

Mottü.

Nichts da mit dem Kopf geschüttelt! Ich will das Dekret! In meinem Bataillon habe ich den Atheismus bereits eingeführt; es ist dieß die allernothwendigste Maaßregel zur Rettung der Republik.

Jules Ferry.

Bürger! Dagegen muß ich mich erklären; es ist durchaus gegen die Moral. — Was meint mein Kollege vom Cultus dazu? —

Jules Simon.

Das seid Ihr, Ferry, der mich immer im wichtigsten Geschäfte stört. Schwatzt Ihr, ich habe Anderes zu thun!

Mottü.

Ich will Resolution! — Favre, sprecht Ihr!

Ferry.

Aber Bürger, seht ihr denn nicht, in welch' traurigem Zustand der große Jules ist. In der berühmten Unterredung mit Bismarck hat er seine Stimme total ruinirt; dazu das Schluchzen, und die innere Wuth über die insolenten Forderungen des Barbaren.

Chor (im wilden Ausbruch.)

Insolenz! Insolenteste von Allen!
Oh hörte man nur die Kanonen knallen!
Kanonirt! Kanonirt! Kanonirt! —
Oder les't was Simon dort schmiert!

Ferry.

Bürger! Das Gouvernement bittet euch um Schonung für Favre's Nerven! —

Diedenhofer.

Ja, der dauert mich!

Mottü.

Nichts von Schonung! Zu allernächst will ich das Dekret über den Atheismus! Ihr entschlüpft mir nicht, sacre nom de — Pardon! —

Ferry (zu Jules Simon).

Was meint der Cultus? Wird's gehen? —

Simon.

Sapristi! Laßt mich bei meinem Schreiben! — Übrigens denk' ich, Gott kann recht gut bleiben. Will er die Cruzifixe fort haben — meinetwegen, aus denen mache ich mir so nichts. —

Ferry.

Hört, der große Jules schluchzt! — Er hat den Krampf! — Er stampft! — (Für sich.) Ha, Muth! — (Laut.) Bürger Mottü, ich trotze kühn dem subversiven Geiste, der dich treibt: hat nicht schon der heilige Robespierre das Dasein Gottes dekretirt? So dekretiren wir es von Neuem.

Chor.

Ja, ja! Bürger Mottü, gebt euch zur Ruh'!

Hugo's (Stimme unter der Erde).

Aber jetzt muß ich hinauf! —

Stimmen (von unten).

Miſch' dich nicht in den Quark! —

Mottü.

Aber, was werden wir denn endlich vom Cultus erfahren? —

Chor.

Seht! Er ſignirt! Er bricht das Papier. —

Simon (erhebt ſich mit dem Schreiben).

Monsieur Perrin! —

Perrin.

Hier! —

Simon.

Holen Sie Ihren Beſcheid!

(Perrin ſteigt auf die Stufen und empfängt ein Schreiben Simon's.)

Chor.

Seht, Bürger Perrin
ſteigt auf den Perron:
Perron, Perrin,
Mirliton — ton — ton!
Den möchten wir ſtatt aller Plon — plon — plon!

Perrin (lieſt).

Beſchloſſen iſt vom Ministre du culte,
in der Oper ſei nun wieder geſpüllt! —

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Perrin.

Das verdankt ihr meinem politiſchen Blick:
ſo retten wir die Republik! —

Mottü.

Der Atheismus rettete eh'r!

Perrin.

Doch die Oper thut es noch mehr.

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Ferry (melodramatisch).

Seht! — Der größte Jules stampft und schluchzt! — (Er lauscht an seinem Munde.) O Bürger! — Favre protestirt; er beschwört euch von der Oper abzustehen; sie sei zu frivol! — Simon, was habt Ihr gethan? Ihr konntet ebenso gut den Atheismus unterschreiben.

Dollfuß.

C'est ce que je pense!

Simon.

's wird ja wohl so gefährlich nicht sein!

Ferry.

Bürger! Bedenkt! Die Theater sind zu Lazarethen eingeräumt! —

Lefèvre.

So amüsirt auch die Kranken!

Chor.

Das wird sie kuriren! —

Ferry.

Wir müssen den Gas sparen! —

Chor.

So brennt Öhl!

„Des lampions! Des lampions"!

Ferry (immer von Favre soufflirt).

Aber die frivolen Kostüme? Die dekolletirten Nacken? — Was wird Europa sagen, wenn die Republik in ihren höchsten Prüfungen sich so präsentirt? —

Lefèvre.

Es wird entzückt sein, und sie retten. Hundert Armeen werden kommen, die Preußen verjagen, und nun der Republik erst recht huldigen.

Dollfuß.

Pas si mal! —

Perrin.

Bürger! Ich habe einen Ausweg! Wir geben Robert und Tell im schwarzen Frack mit Glacéhandschuhen.

Chor (Einige).

Auch die Damen im Frack? Da haben wir nichts dagegen.

(Favre stampft).

Ferry.

Nicht doch! Das wäre gegen die Würde des Geschlechtes!

Perrin.

Bürger! Hört mich! Rettet die Oper, und ihr rettet die Republik! Bringet diesem hohen Ziele ein Opfer, und lasset die Damen in ordentlichen schwarzen Kleidern, hoch herauf zugemacht, gehen! —

Chor (verdrießlich).

Ah! Ah! Fi donc! —

Keller.

Dafür bin ich nicht Franzose!

Ferry (wie oben).

Der große Jules ist befriedigt!

Simon.

Thut was ihr wollt, aber damit rettet ihr die Republik nicht; keine der Großmächte wird für solch' eine schwarze Oper mit Öhllampen interveniren; höchstens die Schweiz und der Papst.

Mottü.

Führt den Atheismus ein, und Garibaldi frißt die ganze pietistische preußische Armee auf! —

Lefèvre.

Nun, versuchen wir's doch erst noch selbst mit der schwarzen Frack-Oper! — Rossini, Meyerbeer, — es ist doch Etwas!

Perrin.

Mein Plan ist fertig. Nur muß mir das Gouvernement zu meinen Artisten verhelfen. Alles ist fort zu den Armeen: Tenor, Baryton, Baß, Choristen, Alles kämpft in Straßburg und Metz, in den Lagern, auf den Wällen; Cantatricen und die Damen des Ballets haben das Amazonenchor gebildet und beschützen Sedan. Das Gouvernement muß diese alle dispensiren und eiligst mir nach Paris schicken. —

Chor.

Auf! Auf! Sie müssen herbeigeschafft werden!

(Favre schluchzt).

Ferry.

Bürger! Wie soll dieß möglich sein? Wir sind cernirt.

Chor.

Fallen wir aus! — Kanonirt! Trochu! Trochu! Warum wird nicht kanonirt? —

Lefèvre.

Dieser kurzsichtige Trochu! Unsere besten Truppen von Paris fortzuschicken! —

Chor.

Verrath! Verrath! — Schafft die Artisten herbei! Wir wollen Oper, und vor Allem Ballet! —

Ferry (in Verzweiflung).

Wer fährt durch die Luft? —

Nadar (unter dem Regierungstisch hervorkriechend).

Ich!

(Er ist in einer ungeheuren Verhüllung versteckt, welche sich nachher als Ballon zu erkennen giebt, und aus der er nur mit dem Kopfe herausſieht. — Alles entsetzt sich: Favre fällt in Ohnmacht; Perrin stürzt in die Orchestra zurück; der Chor rottet sich scheu um den Altar zusammen.)

Hugo (fährt mit dem Kopfe aus der Souffleuröffnung).

Jetzt ist es Zeit, daß ich Alles rette! — Laßt mich! Ich muß! —

Stimmen (von unten).

Wag' es nicht! — Folge uns! Wir führen dich, die richtigen Acteur's zu finden! —

(Hugo wird wieder hinabgezogen).

Chor (nach einer Pause des Schreckens).

Was soll das Ungeheuer?

Nadar

(wackelt mit dem Kopfe und verdreht die Augen).

Ich bin Nadar! Der Retter der Republik! — Das Gouvernement nehme mich zum Regierungsrath an, so fahr' ich durch die Luft wohin es will! —

Gambetta

(springt hinter dem Tisch hervor und darüber hinweg).

Halt! Da bin ich dabei! — Mir träumte diese Nacht von dir! Nadar, ich bin dein Mann! — Ihr Bürger, blas't ihn auf! —

(Er zieht unter dem Tische einen ungeheuren Blasebalg hervor.)

Ferry.

Favre staunt? — Simon kaut an der Feder? — — Gambetta ist ein Teufelskerl! —

Gambetta.

Jetzt, Bürger! Auf! Legt alle Hand an's Werk! — Vor Allem habt den Nadar in Acht, sonst fängt er an euch zu photographiren!

Chor.

Was giebt es zu thun? —

Gambetta.

Helft Nadar auf den Altar der Republik! —

(Der Chor reicht sich Nadar vom Balkon herunter, von Hand zu Hand wird er auf den Altar gerade aufgerichtet gestellt. Der Blasebalg wird an einer Kapsel angelegt; der Chor wird militärisch vertheilt, um den Blasebalg nach dem Takte der Musik zu bewegen).

Gambetta.

Nun blas't! blas't! Bürger der Stadt,
bis Nadar die gehörige Füllung hat:
ihm brennt das Gas schon hell im Leib!
glaubt mir, das ist ihm nur Zeitvertreib!

Chor (arbeitend).

Luft! Luft! Du himmlisches Kind!
Schon schwillt Nadar von Pariser Wind!
Mit dem Licht —
schrieb er uns're Physiognomie,
in der Luft
nun treibt er Telegraphie.

(Der Ballon ist ganz aufgetrieben; Nadar's Kopf ist oben verschwunden und guckt jetzt unten heraus.)

Nadar.

Das Schiff! Das Schiff!

Gambetta (unter dem Chore kommandirend).

Wo hast du das Schiff?

Nadar:

Laß' nur die Seile straff und fest halten, damit ich nicht fort fliege. Das Schiff ist gleich fertig: die Embleme der Republik taugen am besten dazu. Hier! Hier! — (Er kommt mit halbem Leibe heraus, dehnt die Jacobinermütze auf dem Altar ungeheuer lang aus, zertheilt die Stäbe der Fasces, und konstruirt mit taschenspielerischer Fertigkeit daraus schnell ein Schiffchen, welches er mit den Schnüren am Ballon befestigt.) Das Beil nehm' ich zu mir, um zu kabeln, wenn's schlecht geht. —

Chor.

O Erfindungsgeist! Erfindungsgeist!
Wie schnell du dir doch zu helfen weißt
Nadar! Nadar!
Du Freiheitsaar! —
Die Republik sich schuf er zur Gondel:
Was ist dagegen Amerika's Blondel! —

Nadar.

Allright! — Gambetta! Steig' ein! —

(Gambetta steigt ein.)

Chor.

Auf! Kühner Muth!
„En route! En route!“ —

Gambetta.

Ihr Bürger! —

Nadar.

Jetzt noch nicht! Erst ein wenig heben! — Die Seile locker! — (Der Ballon hebt sich zur halben Höhe.) So! Jetzt macht sich's besser! — Bedenke immer, daß Europa auf uns sieht! — (Er steckt den Kopf hinein, und verschwindet im Ballon.)

Chor.

Ha! Göttlich! Erhaben;
Das müssen wir auch in der Oper haben! —

(Perrin notirt es sich.)

Gambetta (singt).

„Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Es giebt nur noch Herren und Knechte!“

(gesprochen:) So sang einst der Dichter der Nation, die uns jetzt im Dienste der Tyrannei mit ihren wilden Horden invahirt. Allein:

gesungen: „Sie sollen ihn nicht haben
Den freien deutschen Rhein!“

(gesprochen:) So antwortet ein begeisterter Sänger Gallien's. Und darum, oh Bürger, verlasse ich jetzt die geknechtete Erde und fahre in die Luft. So vernehmt denn meine Luftrede. Bürger, vertraut der Luft; durch den Wind kommt euch Rettung. Nur um ein Kleines, und ich nahe mich zum Staunen der Preußen und Europa's dem Rhein, führe die Garnisonen von Straßburg und Metz zum glänzenden Siege, nehme Tropmann in Sedan gefangen, und —

Perrin.

Hole das Opernpersonal her! —

Chor.

Ja, das ist die Hauptsache! —

Gambetta.

Nadar, tiefer! — Man versteht mich da unten schlecht. —

Nadar's Stimme.

Im Gegentheil, sie werden dich besser verstehen, wenn wir steigen! — (Er guckt heraus.) Seile los! —

(Chor läßt die Seile fahren, der Ballon steigt bis an die Souffiten. Freudengeschrei.)

Gambetta (schreiend).

Bürger, lebt wohl! — Mich trägt das Schiff der Republik! — (Zu Nadar:) Wo ist das Sprachrohr? (Nadar reicht es heraus.) So! (Er setzt es an.) Mich trägt das Schiff der Republik: nur als Sieger kehre ich aus dem Ozean der Lüfte zurück, nur auf den Trümmern des ancien Régime betrete ich wieder die Erde! — Adieu! —

Diedenhofer.

Was sagt er?

Lefèvre.

Er will nur mit dem Ballet wieder kommen! —

Chor.

Gambetta, Nadar!
Gesegnetes Paar!
In luftiger équipage
Wir wünschen euch bon voyage!
Erhabenes Gouvernement
fahr' wohl, und vole au vent!
Gouvernement! Gouvernement!
Vol-au-vent! Vol-au-vent!

(Jules Favre und Ferry umarmen sich Simon schreibt. — Der Ballon ist über die Bühne weiter geschwebt, und bleibt jetzt an der Spitze der Notredame hängen).

Gambetta.

Wir hängen!

Chor.

Sie hängen: der Glöckner hat sie beim Zipfel!

Nadar (guckt heraus und arbeitet an den Schnüren).

Schwatze nur zu! —

Gambetta.

Aber was denn? — Ich sehe ja nichts! —

Nadar (reicht ihm ein ungeheures Opernglas).

Dadurch sieh', und erzähl' was du siehst! Dorthin gerichtet; da liegt Straßburg! (Er giebt ihm die Richtung auf die Statue von Straßburg.)

Gambetta

(durch das Glas blickend, und das Sprachrohr am Mund).

Ah! . . .

Chor.

Ah! . . . .

Gambetta.

Straßburg! —

Chor.

Straßburg! —

Gambetta.

Ganz mit Blumen bekränzt! Großes Freudenfest! Kein Preuße mehr zu sehen! Unsere Armee guter Dinge, lustig wie in Paris!

Chor (entzückt und dazu tanzend).

„O Straßburg, du schöne Stadt" u. s. w.

Gambetta.

Die Armee singt die Strasbourgeoise und tanzt. (Favre und Ferry umarmen sich.) Der Präfekt und der Maire umarmen sich. (Jules Simon schreibt). Der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Großer Jubel.) Steigender Jubel! —

Perrin:

Das sind meine Choristen, meine Acteurs! —

Chor (schreiend).

Schick' die Acteurs her! — Luft! Luft! Wir bekommen Oper! —

Nadar (hat den Ballon losgemacht).

Achtung! (Er zieht den Kopf hinein.)

Gambetta (schwankt).

Gamin! Bald hätt' ich Glas und Rohr verloren! — Was stößest du so? —

Nadar's Stimme.

Ruhig! Nicht gezankt! Sonst setz' ich dich aus! — —

(Der Ballon schwebt ein wenig, und bleibt an der Spitze des Panthéon hängen.)

Gambetta.

Plumps, da hängen wir wieder! —

Chor.

Sie hängen im luftigen Nest:
Alle Götter halten sie fest! —

Nadar (arrangirt die Schnüre wieder).

Guck' und schwatz'!

Chor.

Er späht! Gambetta, was siehst du jetzt?

Gambetta

(wie vorher, das Glas auf die Statue von Metz gerichtet).

Ha! ich sehe Metz!

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Ganz mit Bouquet's besä't!

Perrin.

Das rechte Ballet-Kostüm.

Diebenhofer.

„O Stadel! Mein Metz! Was bist du nett!"

Chor.

En avant! Marchons! — Zur Oper Ballet!

Gambetta.

Ungeheurer Jubel der Armee! Bazaine tanzt mit dem Generalstab um den Altar der Republik! — Wir sind von ihm anerkannt! —

Perrin.

Ha! Da sind meine Damen dabei! —

Gambetta.

Kein Preuße mehr zu sehen! Alles verjagt! — (Favre und Ferry umarmen sich. Simon schreibt.) Präfekt und Maire umarmen sich; der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Ungeheurer Jubel des Chor's.) Immer größerer Jubel! —

Perrin.

Ha! Ich kenne meine Leute!

Chor (schreiend).

Durch die Luft! Durch die Luft! Her das Ballet! —

Nadar

(der den Ballon wieder losgemacht hat).

Halt' dich fest, Gambetta! —

Gambetta.

Wo geht's hin?

Nadar.

In die Luft!

(Er zieht den Kopf hinein.)

(Der Ballon schwebt eine Zeit lang hin und her; dann über die Orchestra, über den Köpfen des Chor's und so weit wie möglich in das Publikum hinein.)

Chor (die Fahrt begleitend).

Du Wonne-Gambetta!
Du Freuden-Trompetta!
O Segler der Lüfte!
Wer mit dir schiffte!
Du siehst sie tanzen, du hörst sie singen:
oh mög'st aus den Schanzen du bald sie uns bringen!

Gambetta (zu Nadar im Ballon).

Wo sind wir jetzt?

Nadar's Stimme.

Guck' selbst! —

Gambetta.

Ich kriege Schwindel! —

Nadar's Stimme.

So schwindle!

Chor.

O schwindle, Gambetta! Schwindle noch mehr!
Sag', siehst du noch 'was vom Barbaren-Heer? —

Gambetta

(nachdem ihm Nadar das Opernglas auf das Publikum gerichtet hat).

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles voll! Kopf an Kopf! Aber keine Feinde! — Nein! Nichts wie Freunde! — Alles jubelt uns zu! — Ha! jetzt erkenn' ich Alles! Unsre Alliirten!

Chor.

Wie, Garibaldi schon vor Paris? —

Gambetta.

Nichts da, Garibaldi! Ganz Europa hat intervenirt und drängt sich freudig zu uns heran! — Da seh' ich England, Lord's und Gemeine! — Da Rußland, Polen und Kosaken! — Dort Spanier, Portugiesen und Juden!

Chor.

Und die Deutschen?

Gambetta.

Friedlich sitzen sie mitten darunter: sie haben kapitulirt, und sind selig, wieder in unsre Theater gehen zu können! —

Chor (im furchtbarsten Jubel).

Kanonirt! Kanonirt!
Wann wird kanonirt?
Tonnère-Paraplue! —
Wann kanonirt Trochu?

(Großer Beifall im Publikum. Favre und Ferry umarmen sich.)

Perrin.

Ha! Ich kenne diesen Sturm! — Noch habe ich aber meine Leute nicht herein. Wie soll ich die Oper eröffnen können, wie das Ballet tanzen lassen?

Chor.

Weh'! Ich vergehe vor Scham!
Ganz Europa als Publikum kam!
Ich hör' das Theatergeschnoper,
und immer noch fehlt die Oper! —
Perrin! Perrin! Oper herbei!
Oder wir schlagen das Gouvernement zu Brei!

Perrin.

Bürger, ich kann nicht hexen! Haltet euch an die Regierung! Ich stecke nicht im Ballon! —

Ferry.

Der Fall wird seriös! — (Durch die hohlen Hände.) He! Gambetta! — Kannst du die Komödianten nicht schaffen? —

Gambetta

(wieder der Bühne zugewandt).

Ha! Ich sehe nichts wie lauter Komödianten! —

Chor.

Aber das Kostüm? Das rechte Kostüm? —

Gambetta (zu Nadar).

Nadar! Weißt du Rath?

Nadar (guckt heraus).

Jetzt sieh' dich vor! Richte die Steuerschnur gut, daß wir nicht wieder an den Kirchen hängen bleiben! Hinter die Coulissen! Hinter die Coulissen! — (Der Ballon schwebt wieder über die Bühne.)

Chor.

Jetzt ist er wohl auf der rechten Spur?
Hinter die Coulissen richte die Schnur!
Cordon! Cordon! Cordon, s'il vous plaît!
Coulissen, Kostüme und Tschenderetäh!

(Während der Ballon im Hintergrunde herüber und hinüber schwebt, Gambetta bald da- bald dorthin lugt, hört man stark anschwellendes Grunzen und Kesselrasseln unter der Erde.)

Unterirdische Stimmen.

Pumperumpum! Pumpum! Ratterah!
„Ça ira! Ça ira! Ça ira! —
Aristocrats! — Crats! Crats!
Courage! En avant! Rats! Rats!"
Ihr Ratten! Ihr Ratten! Pumpum ratterah!

Mottü.

Trahison! Aux armes, citoyens! — Formez le bataillon!

Chor (sich rangirend).

Aux armes! Aux armes!

Flourens' Stimme (unten kommandirend).

Vorwärts! Nicht recülirt! — Den Sturmbock vor! —

Victor Hugo, mit zwei Widderhörnern auf dem Kopfe, wird aus der Souffleuröffnung heraufgeschoben: er ist ganz steif in Panzerschienen eingeklemmt.)

Hugo.

Malheur! Malheur! — Trahison! Trahison!

Chor (zurückprallend).

Victor, was machst du hier, Polisson?

Hugo.

„C'est pour vous sauver
que la France m'a armé!"
Mit Waffen, Harnisch und Panzer
der Civilisation Strawanzer!

Flourens' Stimme.

Vorwärts! Nicht geschwatzt! — Faßt an! — Ho! He! Stoßt zu!

(Hugo wird wie eine Maschine mit einem Ruck mehrere Schritte weit herausgestoßen. Der Chor, der wieder näher herangetreten war, fährt auseinander. Hugo bleibt platt auf dem Boden liegen. Flourens, Mégy und eine Anzahl Turko's [als Jacobiner verkleidet] dringen aus der Öffnung nach.)

Chor (entsetzt zurückweichend).

Die rothe Republik!

Flourens.

Nichts roth! Seht uns an! Wir sind die schwarze Republik! —

Chor.

Himmel! Gar schwarz! Sauve qui peut! Rettet das Gouvernement!

(Der Chor flüchtet nach der Mitte zu und besetzt die Treppen zum Balkon. — Favre ist in Ohnmacht gefallen, Ferry ist um ihn bemüht, Simon kaut an der Feder.)

Chor.

Kanonirt! Kanonirt! Wann wird kanonirt?

Flourens

(mit den Seinigen die Orchestra in Besitz nehmend).

Mégy! Pack' an! Hilf mir Victor zu placiren! — (Sie schleppen Hugo auf den Altar, und stellen ihn dort aufrecht hin; die Schwarzen tanzen darum.) Nun los, Victor! Leg' los! —

Hugo

(ohne sich zu bewegen).

Bürger! Betrogen und belogen!
An der Nase herum gezogen!

Euch füllte mit Luft
ein windiger Schuft!
Ganz in Waffen gekleistert,
bin ich begeistert,
euch zu verkünden
wo stecken die Sünden!
Tief in den Kloaken
verborgen wir staken;
wir fanden die Schleußen
bis hin zu den Preußen:
Straßburg und Metz
sind in Feindes Netz:
zu uns durch die Kasematten
retteten sich nur die Ratten! —

Chor (in Entrüstung).

Was? Ratten? Ratten? Nichts von der Oper, noch vom Ballet?

O der Schwindler Gambette!
Log mit Nadar um die Wette! —
Kanonirt! Kanonirt!
Wann endlich wird kanonirt?

Flourens.

Dafür hab' ich gesorgt. Der Valérien ist gut schwarz! Los da draußen!

(Er giebt nach dem Hintergrunde zu ein Zeichen mit einer schwarzen Fahne. Sogleich tritt eine fortwährende Kanonade ein.)

Chor.

Ha! die Kanonen!
Wie ist das zu lohnen?

Hugo.

Jetzt Bürger, habt Muth!
's wird Alles noch gut!

Flourens.

Jetzt, Mégy! Ihr Schwarzen auf! Herunter mit dem Gouvernement! (Er giebt ein Zeichen mit einer Pfeife.) Auf, aus der Tiefe! —

Stimmen aus der Tiefe.

Pip! Pip! Pip! pschihihi! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen mit Hast riesige Ratten herauf: sie rangiren sich links und rechts mit großem Getümmel.)

Flourens.

Auf! Getreue Ratten! — Der Schrecken sei mit euch! —

(Er führt mit Mégy als Lieutenant die Schwarzen zum Angriff auf den Balkon; der Chor will sich zu beiden Seiten nach den Statuen zurückziehen; da stürzen die Ratten auf diese zu, erklettern die Statuen, und scheuchen so die Nationalgarde nach dem Vordergrunde der Orchestra vor.)

Chor (zum Altar gewandt).

Victor! Victor! Wir rufen zu dir,
verscheuche uns das Rattengethier!

(Draußen fortwährende Kanonade. Die Schwarzen packen Favre, Ferry und Simon.)

Ferry (durch die hohlen Hände).

Gambetta! Gambetta! Hilfe!

Nadar's Stimme (in der Luft).

Verfluchtes Kanoniren! Ich bin getroffen! —

(Der Ballon schwankt der Mitte der Bühne zu. Gambetta packt davon das Hauptseil, und schwingt sich mit ihm nach dem Panthéon hinüber, wo er sitzen bleibt, während der Ballon ganz eingeschrumpft auf dem Altar der Republik niederfällt und Hugo gänzlich einhüllt. — Die Ratten zernagen und verschlingen die Bouquets auf den Statuen. Chor im Entsetzen.)

Flourens.

Vorwärts! Pack' an, Mégy! Hinunter mit der Regierung! —

(Sie schleppen die drei über die Treppe nach der Orchestra, und stecken sie in die Öffnung hinab.)

Gambetta

(auf dem Panthéon, durch das Sprachrohr).

Bürger! Franzosen! Haltet zu mir! Hier bin ich in Tours, und gelobe euch zu retten!

Flourens.

Ja! Komm' du nur 'runter! Schwindler und Narr, mit deinem Lügen-Operngucker! — Auf! Getreue Schwarzen; steht Wache,

und laßt mir die drei Jules nicht wieder heraufschlüpfen. — (Zwei Schwarze stellen sich als Schildwachen vor das Souffleurloch.) Wo Teufel ist der Victor hin? Es scheint Nadar hat ihn erstickt? Thut nichts! — Auf! Zum Regierungstisch! — (Er nimmt mit den Seinigen Besitz vom Balkon.)

Chor.

O Victor! Welch' ein tragisch Geschick!
Erstickt auf dem Altar der Republik! —
Merkt ihr etwas? Es riecht nicht gut!
Nadar und Victor — mischen ihr Blut! —

Flourens
(auf dem Balkon).

Jetzt proklamirt!

Mégy.

Proklamirt!

Die Schwarzen.

Proklamirt! —

Chor.

Wir proklamiren! —

Flourens.

Atheismus!

Mottü.

Juch! —

Flourens.

Communismus!

Chor (schluchzend).

Huch! —

Flourens.

Schwarze Republik! —

Gambetta (wie vorher).

Ratzenrepublik!

Chor.

Nein! Katzenrepublik! Katzen! Katzen!
Uns fressen die gräulichen Ratzen! —

(Die Ratten sind im Zwischenraume zwischen den Statuen immer in wilder Bewegung auf und ab.)

Gambetta! Ach liebste Gambette!
Weißt du uns Hilfe, so rette! —

Gambetta
(hat den Opernglucker auf die Ratten gerichtet).

Ha! —

Chor.

Ha! —

Gambetta.

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles ist gerettet! Alle Noth vorbei! — Öffnet die Läden, Caffé's, Restaurant's! Die Geschäfte beleben sich! Reichliche Nahrung zog bei euch ein! —

Flourens.

Schwindler! — Die Stadt ist am Hunger!

Chor.

Fi donc!

Diebenhofer.

Ach, hätten wir nur von den Ochsen und Schafen in Metz!

Flourens
(auf die Ratten deutend).

Da friß sie! Das ist Alles von Metz! —

Lefèvre.

Wie möchten sie schmecken?

Véfour.

Mit sauce aux rats, charmant!

Chor.

Ratten mit Sauce! Sauce mit Ratten!
Her damit, eh' wir vor Hunger ermatten! —

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Zukunft des Vaterland's! — Die Republik rettet allein die garde mabile!

Flourens.

Windbeutel! Hält'st du dein Maul? — Nicht Mabile noch Mobile! Euch rettet nur Schrecken und Hunger!

Keller.

Den haben wir! —

Lefèvre.

Und den Schrecken dazu! —

Chor.

So kurirt mit dem Schrecken den Hunger!
Zu was das lange Gelunger! —
's ist Mittagszeit, und noch kein Diner!
Der Teufel da Nationalwache steh'!
Véfour, Chevet, Vachette, herbei!
Servirt uns bald einen Rattenbrei! —

(Véfour, Chevet und Vachette verwandeln sich schnell in Köche.)

Wo sind die Boucher's? An's Werk, Turko's!
Ihr freßt ja die Ratten auch ohne Sauce!

(Die Schwarzen machen sich darüber her, die Ratten einzufangen; diese pipsen kläglich auf, und flüchten hin und her, auf die Treppen, die Statuen, in die Orchestra; der Chor mit gefälltem Gewehr jagt sie zurück; die Turko's immer dahinter her.)

Gambetta (wie zuvor).

Haltet ein! — Ich sehe den bal Mabile! — Freßt nicht euer Glück!

Flourens.

Du Lump! — Immer Volksverführer, ganz à la Tropmann! — Fangt, schlachtet, und freßt euch; — so ist's recht: da kommt 'was 'raus! — Auf, die schwarze Fahne aufgepflanzt! —

(Mégy pflanzt auf dem Balkon eine schwarze Fahne auf. Als der Tumult am größten ist, hört man aus dem Souffleurkasten auf einer Klapptrompete eine Offenbach'sche Melodie blasen Die zwei schwarzen Wachen fangen an zu tanzen.)

Chor.

Horcht! Was ist das? Ein Parlamentair!

Ferry's Stimme (unten).

Vorwärts! Offenbach! Nur Muth! — Auf, Simon, hilf mir ihn schieben!

(Offenbach, immer auf einer Trompete blasend, steigt mit halbem Leibe herauf)

Chor.

Verrath! Trahison! Die Preußen dringen heimlich ein!
Zu den Waffen! Aux armes! Kanonirt muß sein! —

(Die Wuth auf der Scene legt sich immer mehr; die Jagd der Turko's auf die Ratten nimmt den Charakter eines Contretanzes an. Als die Gardisten auf Offenbach eindringen wollen, wehren ihnen die beiden schwarzen Wachen, welche Offenbach streicheln.)

Flourens.

Was ist das? Verrath! Die Preußen! — Mégy, pack' ein! Mit uns ist's aus!

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Republik! — Wir sind alle verloren! —

Flourens.

Du Schwindler hast's da oben gut! — Wo ist Nadar? — Wir wollen auch in die Luft!

Gambetta.

Nadar! Nein zu mir! —

Die drei Jules (unten).

Nur zu! Courage! Spiele nur höher! Nadar bläst du sicher auch auf! —

(Offenbach spielt immer schöner; der Ballon bläst sich auf; der Chor hält sich die Nase zu.)

Chor.

O himmlisch! Göttlich! Superb!
Der Gas riecht zwar etwas derb; —
doch Nadar kann nicht widersteh'n:
er muß in die Höhe geh'n! —

(Der Ballon hebt sich sanft: in dem Schiffchen sitzt Victor Hugo, verklärt als Genius Frankreichs. — Die drei Jules schieben während dem Offenbach, welcher immer fortbläst, ganz herauf, und tragen ihn auf ihren Schultern auf den Altar der Republik, wo er mit herabhängenden Beinen sitzen bleibt.)

Flourens.

Seht die Lumpen, die Jules! — Sie haben kapitulirt, sie bringen selbst die Preußen herein! — Flieht! Flieht! (Sie stürzen sich hinterrücks zum Balkon herab.)

Ferry.

Falsche Anklage! — Nichts kapitulirt! — Wir bringen euch das internationalste Individuum der Welt, das uns die Intervention von ganz Europa zusichert! Wer ihn in seinen Mauern hat, ist ewig unbesieglich und hat die ganze Welt zum Freund! — Erkennt ihr ihn, den Wundermann, den Orpheus aus der Unterwelt, den ehrwürdigen Rattenfänger von Hameln?

Chor (während Alles leise tanzt).

Krak! Krak! Krakerakrak!
Das ist ja der Jack von Offenbach!
Da draußen im Fort nicht mehr kanonirt,
daß man nichts von der Melodie verliert! —

(Das Kanoniren fährt ganz sanft im Takte fort, und wird im Orchester zur großen Trommel.)

Oh, wie süß und angenehm,
und dabei für die Füße so recht bequem!
Krak! Krak! Krakerakrak!
O herrlicher Jack von Offenback!

(Die drei Jules haben wieder Besitz vom Regierungstische genommen. Hugo schwebt im Ballon über der Orchestra.)

Offenbach (mit Commandeurstimme).

Changez!

(Die Ratten verwandeln sich in Damen vom Ballet im leichtesten Opernkostüme. Perrin mustert sie ernsthaft und notirt sie Alles ist in höchster Freude.)

Chor.

O lieblichstes aller Mirakel!
Quintessenz vom Spektakel!
Nichts recoltirt,
ganz leicht chaussirt!
Nicht mehr revoltirt uns der Magen,
jetzt können wir Hunger ertragen:
spirituelle kleine Souper's
geh'n über materielle Diner's!
Ballet! Ballet! Ballet ist da!
Wehe dem Feind, kommt er uns nah'!

Ferry.

Retter des Staat's! Rattenerlöser!
Blase jetzt immer noch melodiöser!
Orpheus entstieg aus dem Schatten,
die Kunst mit der Republik zu begatten!

Gambetta (wie zuvor).

Und an mich denkt Niemand, der Alles voraus sah? —

Ferry
(mit Emphase nach Gambetta hinweisend).

Seid tugendhaft, Bürger! Zu gleichem Lohn
mit Gambetta dann hängt ihr am Panthéon!

Favre (bricht plötzlich begeistert aus).

Ha! Dem Zauber widersteh' ich nicht länger! Die Stimme kehrt mir wieder. Laßt mich sprechen! —

Chor (leidenschaftlich).

Lieber tanzen! Lieber tanzen!

Favre.

Bürger, hört meine Stimme! —

Chor.

Nein! Singen! Singen!

Favre.

Reden! Reden will ich! — Bürger! Muth, Tugend und Entsagung sind die ersten republikanischen Pflichten! — (Er spricht immer fort, ohne beachtet zu werden.)

Chor (einige).

Singen, vor Allem Tanzen! —

Lefèvre.

Wer singt vor?

Andere.

Offenbach! Offenbach!

(Offenbach entschuldigt sich pantomimisch, und setzt die Trompete wieder an.)

Chor.

Wir wollen Ballet und kleine Souper's,
und dazu republikanische Kraft-Couplet's!

Hugo

(als Genius fortwährend im Ballon schwebend).

Ihr ruft dem Sänger, dem Keiner gleicht,
der schon als Genie in die Wolken reicht! —
Ich singe die wahre histoire,
von des heiligen Volkes victoire,
von Siegen an Rhein und Loire,
von ewig glänzender gloire;
ich sing' es in kühnen Romanzen,
in neu erfundenen Stanzen:
Paris, du sollst dazu tanzen! —

(Alles rangirt sich zum Contretanz; der Chor der Nationalgarde mit den Damen vom Ballet, die Turko's machen allerhand groteske Purzelbäume u. s. w. dazu. — Jules Favre hält bis zum Schlusse des Stückes fortwährend eine feurige Rede, von welcher man jedoch nur selten einige Worte, wie: „ewige

Schmach! — Nie! Nie! — Kein Stein! — Die Forderungen der Barbaren!" u. s. w. vernimmt, während man meistens nur seine pathetischen Gestikulationen sieht. — Jules Ferry sucht ihn fortwährend zu beruhigen. Simon hört auf Hugo's Verse und schreibt sie nach. Gambetta betrachtet Alles durch sein Opernglas und singt durch das Sprachrohr die Refrains mit dem Chor, — aber immer etwas im Takte nachbleibend.)

Chor

(während Offenbach dem Orchester das Zeichen giebt, theils mit der Trompete dirigirt, theils die Hauptstellen in grellen Variationen selbst bläst).

Dansons! Chantons!
Mirliton! ton! ton!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo

(rezitativisch zu einer goldenen Lyra, welche er spielt).

„Alles Geschichtliche
ist nur ein — trait —:
das rein Gedichtliche
mach' ich zum — fait."

(melodisch:)

Als ächtes Génie de la France
verlier' ich nie contenance:
victoire, gloire
ich immer mir wahre!
civilisation,
pommade, savon,
die sind meine Haupt-passion.
Chantez, dansez,
allez aux soupers!
Je veux qu'en France on s'amuse,
und verlange von Niemand Excuse. — — —

Offenbach (kommandirend).

Chaîne des Dames! — (Tanz.)

Chor (zum Tanz).

Dansons! Chantons!
Aimons! Soupons!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo.

Die Barbaren zogen über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir steckten sie alle nach Metz hinein —
so gethan vom Marschall Bazaine!
Miriton! Plon plon!
In der Schlacht bei Sedon
da schlug sie der grimmige Mac Mahon!
Doch die ganze Armée
General Troché, —
Troché — Trochu,
Laladrons, Ledru! —
der steckte sie ein in die Forts von Paris. —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix
da ist geschehen all dieß! —
Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Offenbach.

Chassé croissé! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

Hugo.

Nun zogen wir selber über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir nahmen das ganze Deutschland ein,
à la tête Mahon und Bazaine, —
Schnetteretin! tin! tin!
Mayence und Berlin,
von Donau und Spree bis zum Rhin,
General Monsieur
auf Wilhelmshöh', —
Tropfrau! Tropmann!
Tratratan! Tantan!
Über die dreimalhundert tausend Mann! —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix u. s. w.

Offenbach.

En avant deux! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. ſ. w.

Hugo.

Doch la France, die generöſe,
deckt gern ihrer Feinde Blöße!
Wir haben euch alle geſchlagen,
nun laßt auch raison euch ſagen!
Als Feinde nicht nehmt ihr Paris,
doch ſchenken wir's euch als amis.
Was klopft ihr am Fort?
Wir öffnen das Thor,
was ihr alle begehrt,
's iſt hier euch beſcheert:
Cafés, Restaurants,
dîners den Gourmands;
Garde mobile
und bal Mabile;
Mystères de Paris
und poudre de riz,
Chignons und Pommaden,
Theater, Promenaden,
Cirque, Hippodrôme,
la colonne de Vendôme;
concert populaire, —
was wollt ihr noch mehr! —
Und du! Peuple de penseurs?
Was ſchaffſt du dir ſolche malheurs?
Seid ihr ſchwülſtig und degoutant,
Wir machen euch hier elegant.
Wer fänd' euren „Fauſt" appetitlich?
Gounod erſt machte ihn niedlich:
Don Carlos und Wilhelm Tell,
denen gerbten wir erſt das Fell.
Was wüßtet ihr von Mignon,
machten wir nicht dazu Mirliton?
Habt ihr euch den Shakeſpeare geſtammlet,

wir schufen goutable erst Hamlet!
Doch hattet ihr wirklich Génie,
den Parisern entging dieß nie:
Orpheus aus der Unterwelt,
ihn haben wir angestellt.

Offenbach.

Chaîne anglaise!

Hugo.

So kommt und laßt euch frisiren,
parfümiren, civilisiren!
Die große Nation
thut's ohne Lohn:
von euch kann sie nichts profitiren!
Fort mit den Soldaten!
Auf, auf! Diplomaten!
Dîners! Soupers!
Zu uns Attachés!

Offenbach.

Gallop!

Hugo.

Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen während des Schlußtanzes immer mehr Attachés der verschiedenen europäischen und außereuropäischen Gesandtschaften herauf; dann folgen die Intendanten der großen deutschen Hoftheater; sie tanzen mit den Mädchen in ungeschickter Weise, und werden vom Chor darüber persiflirt.)

Refrain und Ballet.

(Zum Schluß verklärt sich Victor Hugo in bengalischem Feuer.)

Erinnerungen an Auber.

Es ist als bezeichnend für den in seinem Schicksale sich aussprechenden Charakter dieses so interessanten Opernkomponisten beachtet worden, daß die ungemeine Lebenszähigkeit des neun-und-achtzigjährigen Greises, welche ihn soeben noch die Niederlage seines Landes und die Beschwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen ließ, schließlich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrschaft der Commune wich. Fast wäre er hierdurch zu der sonderbaren Ehre eines atheistischen Begräbnisses, welche der Pariser Gemeinderath seinen Hinterlassenen antrug, gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche später dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde bestattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeschiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetorischem Pathos, in welcher jedoch Auber seinem Volke in einem, wie mich dünkte, sehr falschen Lichte gezeigt wurde. Eben diese Rede, in welcher Auber als ein um sein Land in melodischen Thränen zerfließender Lichtgenius der Harmonie gefeiert wurde, zeigte mir, wie auch dießmal, da es der bedeutenden Phrase galt, der Franzose über den allerfranzösischesten seiner Komponisten sich nicht zurecht finden konnte, und, da es am Grabe Auber's war, die Sache mit einer nichtssagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn diese nur recht sentimental hoch gestimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariser Musikwelt traf. Bei Gelegenheit der Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale" gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu

reden: hierbei beklagte ich mit voller Aufrichtigkeit die Verseichtigung des Geschmackes bei der „großen Oper", in welcher damals Donizetti mit seiner ungenirten schlaffen Manier sich immer breiter machte, und hierdurch, wie ich mich dieß eben nachzuweisen bemühte, die vortrefflichen Ansätze zur Ausbildung eines eigenthümlichen, spezifisch französischen Styles für diese große Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies ich denn auf die „Stumme von Portici", und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's verhielten? Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniß zur großen französischen Oper und deren Styl; daß ich außerdem aber an sein patriotisches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müßte, einen Deutschen für den Werth und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden mir politische Zeitungen zur Aufrechthaltung Auber's gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer musikalischen Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen, und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotischer als vor dreißig Jahren der General-Theater-Inspektor und musikalische Redakteur, ließ sich nun dießmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch nur patriotisch, denn eine Kenntniß des Charakters der Auber'schen Muse

war ihm von der einen Seite so fern geblieben, als Jenem von der anderen. Es scheint dem Franzosen unmöglich, über Musik zu peroriren, ohne vermöge allerhand deliciöser Harmonien auf den „Schwan von Pesaro", oder andere derartige modern mythologische Steckenpferde zu reiten zu kommen.

Weit richtiger scheinen wir Deutschen sofort das eigenthümliche Wesen dieser französischen Opernmusik verstanden zu haben, und ich berufe mich hierfür auf den Vergleich der Erfolge der „Stummen von Portici" und des „Tell" bei uns. Wer das Erscheinen der ersteren Oper auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem „Tell" nie recht gehen wollte, und dieser sich mehr der italianisiren= den Sänger, als dem lebhaften Gefallen des Publikums an dem Werke selbst zu Liebe aufrecht erhalten hat. Dagegen überraschte die „Stum= me" sofort als etwas vollständig Neues: ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, daß es immer „gut" ausgehen mußte: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute mit einem schließlichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er au= ßer sich darüber, daß wir die Oper, wie dieß überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia auf dem Begräbnißplatze ausspielen lassen wollten: die Dekoration mußte wech= seln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mußten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war dieß der Oper ganz besonders aufgegeben. Als seiner Zeit der Dresdener Hoftheater=Generaldirektor

mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuser" unzufrieden war, berief er sich auf K. M. v. Weber, der das doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend" ausgehen gelassen habe. —

In gleicher Weise wirkte die „Stumme" aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch' ein ganzer Akt, mit all' seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- noch nachher etwas Ähnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, hierauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon sogleich der nächste, eben des „Tell", für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muß etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiß ist es, daß nur eben dieser Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte, die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria" (Semiramis, Moses u. A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieser Musik zur „Stummen" war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneuete Aufrüfe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem

Kolorit von so draſtiſcher Deutlichkeit ausführen, daß man ſich nicht entſinnen konnte, eben dieſe Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte faſt wirkliche Muſik-Bilder vor ſich zu ſehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Muſik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichſten theatraliſchen Plaſtik zu weichen gehabt hätte.

Der Eindruck dieſes Ganzen warf damals bei uns Alles um. Wir kannten zuletzt die franzöſiſche Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique". Soeben war es Boieldieu geweſen, welcher mit ſeiner „weißen Dame" uns heiter und ſinnig erfreut hatte; Auber ſelbſt war uns auf das Angenehmſte durch ſeinen „Maurer und Schloſſer" unterhaltend geworden: die Pariſer „große Oper" theilte ſich uns immer nur noch in dem pathetiſchen Pompe der „Veſtalin" oder des „Ferdinand Cortez" von Spontini mit, und erſchien uns, Alles in Allem, mehr italieniſch als franzöſiſch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Inſtitute uns zukommende „Belagerung von Korinth" Roſſini's zu ſagen ſchien, daß dieſes feriöſe lyriſche Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieſer nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder ſogar Roſſini, angehören ſollte. Hier herrſchte Steife und Froſt; in das Volk drang nichts davon, und neben der Spontini'ſchen Prachtoper konnte ſich die heimiſche deutſche Oper aus ihren kümmerlichen Anſätzen unbehindert zu der Höhe, welche ſie durch Weber's herrliche Muſik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Verſuch, das Gebiet jener „großen Oper" ſelbſt zu beſchreiten, mislohnte ſich; in ſeiner „Euryanthe" ließ Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweiſe, und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetiſche Enſemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm dieſe edle Weber'ſche Muſik, als etwa die Spontini'ſche Oper ſelbſt: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf dieſem Genre. Vorſichtig wehrte Marſchner der Verſuchung

des Ehrgeizes, dem Beispiele seines Meisters nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Musikstücken und dialogischen Scenen gemischten, sogenannten „romantischen" Oper zurück: „der Vampyr" und der „Templer" behaupteten sich vortheilhaft auf den Theatern.

Aber dieß hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme" kam. Hier war eine „große Oper", eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreißen. Der deutsche Musiker brummte verdrießlich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik, Lärmen und Skandal! — Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und Alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Rossini'sche Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiß war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieser Auber'schen Musik zur „Stummen" ein so eigenthümliches Gepräge der konzisesten Drastik gab, das konnte Jener selbst nicht auffinden und nachmachen. Unseren Komponisten wäre es schrecklich gewesen, nur daran zu denken, solch' eine Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das Andere, was zu beachten war. Vor Allem gerieth Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch' einer gehörigen Stretta „à l'Italiana" zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper, „Adolph von Nassau", mit erlebte. Von den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen" nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die

neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen, da diese geschmeidigeren Herren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen waren, und sie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben verstanden. Aber das Alles wollte nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der „Stummen von Portici" es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und dieß ist das besonders Beachtungswerthe, daß diese „Stumme" wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist.

Versuchen wir die Vereinzeltheit dieses Werkes, welche sich auch als Unnachahmlichkeit betrachten ließe, uns zu erklären, so müssen wir finden, daß hier ein gewisser Exzeß stattfand, welcher nur dem französischen Geiste möglich war, und auch diesem nur einmal.

Gewiß bietet uns die Auber'sche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Opernkomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffekten, worunter z. B. auch seine vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstrumente, namentlich der Violinen zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumuthete. Rechnen wir zu diesen einflußreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppirung des Chor-Ensemble's, welches er fast zum allerersten Male als wirklich handelnde, uns ernstlich interessirende Masse sich bewegen läßt, so führen wir im Betreff der inneren Struktur seiner Musik noch ganz besondere Eigenthümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakterisirung im dramatischen Sinne von Auber, wie von seinen Nachfolgern, festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen

Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerthen weiß. Die ungemeine, fast heiße Wärme, welche Auber dießmal durch seine Musik wie in glühendem Flusse zu erhalten wußte, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieses besonderen Werkes, deren er sich später nie wieder bemächtigen konnte: wir müssen annehmen, er stand hier im Zenith seiner Begabung, seiner ganzen Natur. Nur ist es auffallend, daß diese Wärme, da sie sich selbst als solche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in seiner künstlerischen Natur selbst ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein so ungemein anregendes Süjet, wie das dieser „Stummen", so ist es doch mehr als verwunderlich, daß sie auch in dem Künstler so gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloß schlummernd sich verrieth.

Ein musikalisches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotisches Gespräch des hochbetagten Greises mit, in welchem er sich dahin äußerte, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, daß er seitdem zu seiner Kunst in ein kühles Verhältniß getreten sei. Auber war bereits stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme" schrieb: sehr charakteristisch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, daß er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Das Urtheil Auber's über sich selbst würde, bei der Richtigkeit dieser letzteren Annahme, in auffallender Weise mit jener geringschätzigen Ansicht seiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinstimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Kom-

poniſten für die Dauer zugewendet erhielt, nur ſeinen Arbeiten für die „Opéra comique“ galt, wogegen man ſein zeitweiliges Erſcheinen auf der großenO per immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet anſah, welche ihm, aus Rückſicht auf ſeine ſonſtigen Verdienſte, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte ſich Auber, wie alle ſeine Opern-komponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariſer Geſchmacke einzig recht vertrauten, beſcheidenen lyriſchen Bühne zu Hauſe, und hier iſt er aufzuſuchen, wenn er in ſeinem natürlichen Elemente erkannt werden ſoll. Aber hier zeigt es ſich denn nun, warum dieſer franzöſiſche Meiſter uns Deutſchen unnachahmbar, ja in Wahrheit einflußlos auf uns, ſelbſt da blieb, wo er uns wirklich unwiderſtehlich hinriß.

Zunächſt beſtätige ich aus meiner Erfahrung, daß die alsbald der „Stummen“ nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit außerordentlicher Spannung erwartet wurden, auf uns in Deutſchland einen auffällig niederſchlagenden Eindruck machten. Sehr hübſche Sachen waren in der „Braut“; aber die glaubten wir alle ſchon zu kennen; wir wollten große Emotionen. Da erſchreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo“. Ihm folgte Vieles, auch wieder „große“ Opern, darin viel theatraliſch-muſikaliſches Geſchick, offenbar Witziges, beſonders Luſtiges: aber Alles kalt, gleichgiltig laſſend. Dagegen glaubten wir faſt, Vieles, was uns in der „Stummen“ angeregt hatte, in Herold's „Zampa“ weiter kultivirt anzutreffen, was dieſer ſonderbaren, romantiſch ſich gebärdenden muſikaliſch-theatraliſchen Farce eine faſt in das Ernſte gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, daß die Pariſer wiederum dieſen „Zampa“ ſeinem Autor nur gering anrechneten, wogegen ſie deſſen, von aller romantiſchen Färbung frei gelaſſenen „Pré aux clercs“, welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in dieſen letzten heutigen Tagen bis zueiner „tauſendſten“ Aufführung zur Feier der Wiedergeburt der Künſte in dem halb ausgebrannten Paris brachten. Warum wir nun mit dieſem Genre, auf welches ſchließlich auch Auber ſich einzig wieder

beschränkte, da er uns außerdem kalt ließ, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja, streng genommen, Korrektheit seines Styles, nichts anzufangen wußten, sollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in seiner melodischen und rhythmischen Eigenthümlichkeit so unwillkürlich abstieß, in dem des Pariser Lebens selbst wieder auffand. Der sonderbar regelmäßige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensemble's belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unserer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man Alles bei seinem Namen: „Pantalon", „En avant deux", „Ronde", „Chaîne anglaise", und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk" tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten*).

Ich entsinne mich nicht, daß dieser „Cancan"-Tanz des Pariser Volkes als das Material für die zutreffendste Erklärung des französischen, oder vielleicht besser: gallisch-romanischen Charakters der

*) Dieß ist endlich doch auch Herrn von Flotow geglückt, allerdings erst als diese komische Opernmusik bis zur äußersten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Goût unserer kunstsinnigen Kavaliere wirft.

Pariser Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden sei. Uns muß dünken, daß der Grundzug desselben hierdurch mit überzeugender Plastik vor uns hingestellt werden könnte, namentlich wenn wir hiermit die Beziehungen der Nationaltänze anderer Völker zu dem Charakter derselben zusammenstellen, wobei es nicht schwer fallen dürfte, den Spanier aus seinem „Fandango", den Neapolitaner aus seiner „Tarantella", den Polen aus seinem „Mazurek", wohl auch den Deutschen aus seinem „Walzer" u. s. w. sich zu einer recht entsprechenden Vorstellung zu bringen. Im Bezug auf den Pariser „Cancan" fühle ich mich nicht berufen, auf eine solche Darstellung, wie ich sie etwa Herrn K. Gutzkow zur unterhaltenden Aufgabe stellen möchte*), einzugehen; die Studien hierzu sind außerdem in neuerer Zeit besonders erleichtert, da man sie jetzt vom Parterre unserer deutschen Hoftheater aus machen kann, auf deren Bühnen dieser Tanz kunstgerecht produzirt wird.

Was dagegen den von uns besprochenen französischen Meister betrifft, so muß ich jetzt die anscheinend sehr gewagte Behauptung aufstellen, daß Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici" zu schreiben, weil er dieses merkwürdige Produkt unserer Civilisation, den Pariser, bei seiner Wurzel faßte, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchsten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancantanzenden Gamin auf die Barrikade schwang, um ihn dort, in die Tricolore drappirt, keck die mörderische Kugel herausfordern zu lassen.

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag: kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er; und hierin liegt zugleich Das, was ihn

*) Da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor Lübke sich zurecht finden können.

so lebendig von allen seinen Vorgängern unterscheidet. Während alle schönen Künste, mit ihnen Litteratur und Musik, dem französischen Volke von oben herab, wie ein Kostüm, aufgelegt, das Theater in die Fürsorge einer versteifenden Konvention, und somit auch die theatralische Musik unter die Obhut der verfeinernden Eleganz gestellt waren, erschien uns das französische Wesen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es seit diesen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariser Volkslebens bloßlegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von seinem Standpunkte der jetzt allgemein depotenzirten altfranzösischen Bildung ausgehend, auf diese Wurzel traf, erweckte in ihm sich musikalische Produktivität überhaupt. Wirklich erschien sein Talent ursprünglich besonders schwächlich: erst sehr spät wagte er sich als Komponist hervor, und erlitt mit seinen ersten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erschien an ihnen unbedeutend. Fast dünkt es uns, daß dieß dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach seinem lächelnden Ausspruche, die Musik als Geliebte begehrte. Mochte dieß ihm eine innere Versenkung gekostet haben, jetzt endlich machte er sein ungemein klug und lebhaft um sich blickendes Auge weit auf, und da sah er sein Pariser Volk und horchte auf die Weisen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Musik an, nach welcher er die ganze Welt tanzen zu lassen unternehmen konnte: vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen sein, welches er mit ironischem Händereiben jetzt sich und seiner „Frau" machte.

Worin nun dieses „kühle Vergnügen" bestand, müssen wir uns, so traurig es ist, etwas deutlicher zu machen suchen, wenn wir den Charakter der sonderbaren Opernmusik, deren Erfinder Auber ist, uns erklären wollen. In diesem Betreff ist es noch nicht genügend beachtet worden, wie auffallend Auber's Musik von derjenigen Boieldieu's sich unterschied. Diese letztere, welche in der „weißen Dame" sich sogar mit einem Anfluge sinniger Romantik schmücken konnte, ist für ihren Charakter am deutlichsten nach dem „Jean de Paris" zu erkennen.

Bis hierher ist der Franzose „galant", und die Gesetze der Galanterie geben ihm zugleich die Gesetze für das Anmuthige wie Anständige, selbst für die vergnüglichste Kunst, als welche er stets die Musik betrachtet. Ist die Kunst, im gemeinsten wie im erhabensten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, so spielte der Franzose, im Leben wie in der Kunst, unter den Gesetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieser Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier spielend sein Leben einsetzte. Die galante Musik fand in den Chansons vom „Troubadour", sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und Keiner wußte dieses eben anmuthiger auszubilden, als schließlich Boieldieu. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im französischen Leben verblaßte und zum grämlichen Schatten mit frömmlerischem Heiligenscheine ward, machte sich hiergegen das neue Lebensgesetz geltend, dem fortan Alles, und namentlich auch die Kunst, dienen sollte. Dieß ist: das Amüsement. Jetzt herrschte der „Bourgeois", der für seine schwere Plage des Tages sich am Abend „amüsiren" wollte; die Freuden der Galanterie, selbst wenn sie für ihn besonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell mußte nicht über, sondern unter ihm aufgesucht werden. Und da floß er, wie ihn bisher „die Götter gnädig mit Nacht und Grauen", die Pariser aber mit Esprit und Élégance bedeckt hatten. Auch diesem „Cancan" ist ein künstlerisches Element zu eigen: auch er ist ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realsten, vulgärsten Akte derselben. Ich entsinne mich in Paris eine ziemlich geistreiche Feder darüber in Eifer gesetzt gesehen zu haben, daß der Franzose seinen realen Nationaltanz mit solcher Scheu behandele, während wir in unseren großen Opernballeten alle anderen Nationaltänze mit größter Treue uns vorführen ließen. Hierbei wurde leider nicht beachtet, daß selbst im glühendsten spanischen Tanze doch nur die Liebeswerbung symbolisirt wird, während im Pariser Cancantanze sich der unmittelbare Akt der Begattung symbolisch vollzieht. Wie hierbei noch ein

künstlerisches Element sich geltend machen könne, scheint schwer begreiflich; doch liegt es darin, daß auch mit dem Vorgange dieses Tanzes am Ende doch nur gespielt wird: nach dem gräulichsten Zappeln und Springen, mit welchem der Pariser sich des symbolischen Venus-Opfers erfreut, tritt er vom Tanze zurück, führt seine Dame mit fast alt-französischer Galanterie an ihren Platz, und traktirt sie mit Orgeade, ganz wie auf dem sittigsten Balle. Somit war auch diesem Tanze — künstlerisch beizukommen, und Auber's Muse hat dieses Experiment mit verwunderlicher Genialität ausgeführt.

Erklärte nun Auber die anhaltende Periode dieser Ausführung für diejenige seines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniß zu seiner einstigen Geliebten, der Musik, getreten sei, so können wir dieß wiederum recht wohl verstehen: denn offenbar verschmähte ihn die Geliebte, als er nach den Gesetzen der Galanterie um sie warb, wogegen sie nun, da er sie nach den Gesetzen des Pariser „mariage de raison" kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren mußte. Worin nun der Gehorsam der Pariser Frau besteht, lernt man an den jetzigen Sitten der Weltbürgerstadt ebenfalls erkennen. Ohne „amour" thut es der Franzose nicht; aber er befriedigt ihr Bedürfniß nach der Art des Cancan's. Ein oft variirtes Süjet der beliebtesten Theaterstücke ist es, daß eine anständige, aber von ihrem Gemahle vernachlässigte Frau, von verlorenen Mädchen des Volkes sich deren Manieren, und namentlich den Cancantanz, einstudiren läßt, welche sie nun völlig kunstgerecht vor ihrem Manne produzirt, wodurch dieser sogleich unwiderstehlich sich zu seinem Weibe hingezogen fühlt. Wenn ich daher glauben muß, daß Auber in ein ungefähr ähnliches Verhältniß zu seiner nun geehelichten früheren Geliebten, der Musik, trat, so können wir uns jetzt die eigenthümlichen Produkte dieser Ehe als sonderbare, formell legitime Bastarde erklären. Sie sind fast metaphysische Erzeugnisse, und beinahe merkt man ihnen die Natur der Mutter, der Musik, gar nicht an. So seltsam dieß lautet, kann man diese so lange befruchtete Nachkommenschaft, wie sie

uns in der starken Anzahl der Auber'schen Opern vorliegt, kaum eigentlich zur Musik rechnen. In Wahrheit rechnete sich Auber auch selbst gar nicht zur Musik. Mit der, nur einem französischen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität, ward er zum Direktor des Konservatorium's der Musik ernannt: da saß er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'sche Symphonie spielte, und wandte sich zu seinem Gaste mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen Sie etwas davon? Je n'y comprends mot!" — Ich finde dieß vortrefflich. Ungefähr so auch ließ sich Rossini gegen seine Pariser Anbeter vernehmen, wenn sie ihn als Hohenpriester der Musik begrüßten. Hierin liegt eben Großartigkeit der ganzen Natur, eine immer seltener werdende Wahrhaftigkeit, wie sie wiederum nur Denjenigen zu eigen sein kann, welche sich in Dem, was sie sind, sollte dieß auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, sicher und ganz fühlen, und daher selbst der wohlmeinendsten Konfusion über sich ruhig wehren können.

Und diese Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouse: „voilà mon publique". Im Jahre 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zusammen: er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmäßig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser", welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: „ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille!" Von seinem neuesten Werke, la Circasienne, einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen, läppischen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces

en paix!“ Dagegen rieb er sich mit äußerster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper „Lestocq“ aufgeführt hätte. In Wahrheit hatte ich mir mit dieser, in ihrer Art wirklich wunderhübschen Oper, ganz besondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf absah, Alles was darin den Geist der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verstärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wurde, zu einer ansehnlichen, namentlich unseren Theaterdirektor erschreckenden Masse, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel auch die Oper sehr, und ich glaube, mit Recht: daß sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; daß sie aber auch in Paris dem „Pré aux clercs“, und anderen wohl konservirten Schätzen dieser Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder schalkhaft: „que voulez-vous? C'est le genre!“ — Was er schließlich von meinem „Tannhäuser“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verstand „kein Wort davon“! —

Wenn ich mir die Physiognomie dieses wunderlichen Greises, der, wie mir versichert wurde, in vielen Stücken den jüngsten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muß ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, daß Dieser die „Stumme von Portici“ schrieb? In keinem Theile seines Wesens kam ein Merkmal von eigentlicher Kraft zum Vorschein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und fast erschreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cynisch-vergnüglichen Kälte. Diese Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug seiner vielen, immer gleichartigen Opernmusik, wodurch diese schließlich jedes Einflusses auf uns Deutsche verlustig

ging: sie ist aber ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller sonstiger Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst. Der Franzose scheint sich mit dem Genius der Kunst, der ihn nie zu voller gegenseitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren" zu müssen, ungefähr wie Auber sich eben mit der Musik zu arrangiren hatte. Das Verhältniß bleibt kalt, und woher es einen Anschein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an dem Quelle der Berauschung für die Auber'sche Muse nachgewiesen zu haben: eine latente Scheußlichkeit, in deren eleganter Überkleidung eben die merkwürdige Kunst besteht, welche alle Welt über die Basis der Obscönität zu täuschen berechnet ist. Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schließlich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. „Fi donc!" mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen. Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, schloß jetzt sein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder seine „Stumme von Portici" auf, die jetzt in den Straßen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen schien.

Immerhin haben wir es uns noch klar zu machen, wie dieser, seinem Wesen nach so von uns erkannte, seltsame Künstler die Begeisterung gewann, ohne welche ein Werk, wie die „Stumme", unmöglich geschaffen werden konnte. Ich glaube, wir dürfen die Erklärung dieses Phänomen's in dem „Fi donc!" suchen, welches wir

vorhin dem Meister mit großem Rechte unterlegten. Der eigenthümliche Geist der Pariser Kultur hat dem Franzosen ein gewisses hitziges Ehrgefühl erweckt, welches sich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunstvoll verdeckt, unzart erinnert wird; man hat gefunden, daß es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichste läßt es dann leicht zum Blutvergießen kommen. So spottet der Franzose gern selbst über seine eigenen Laster und Schwächen, aber er geräth außer sich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird. Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politischen Katastrophen des Landes, wie sie sich jedesmal durch den Geist der Pariser Bevölkerung vollzogen, erlebt, daß dieser Geist es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauste, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenschaften der Nation im pessimistischen Sinne spekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeugniß seiner Verachtung ausstellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 sich dieß am deutlichsten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, sondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der sonst so stumpfsinnigen Bourgeoisie sich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegerischer als wirklich mörderischer Aufgeregtheit, fand sich der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künstler, und jedenfalls auch der Akteur der großen Oper mit dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zusammen: persönliche Bravour ward die Losung, und wie der galante Kavalier einst für den zweifelhaften Ehrenpunkt seiner Treue das Leben keck daran setzte, so zeigte sich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beschimpfung zu bestreiten.

Die Pariser Juli-Revolution nahm sich in den Augen der Völker ganz so sympathisch aufregend aus, als die „Stumme von Portici" zuvor in den Theatern dieß gethan hatte; gerade auch denselben Schrecken verbreiteten Beide unter den Anhängern der verschiedenen

Legitimitäten. Diese Oper, deren Aufführungen selbst Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatralische Vorläufer der Juli-Revolution erkannt, und selten stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltereignisse in einer genaueren Beziehung.

Ich erklärte vorher die „Stumme" als einen Exzeß ihres Autors; als ein Exzeß des Pariser Volksgeistes ward sehr bald auch die Juli-Revolution von den französischen Politikern, ja, genau genommen, von der ganzen Bevölkerung betrachtet. Als ich am Ende der dreißiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an sie degoutirte: die „Stumme" ward dann und wann als Lückenbüßer gegeben, und zwar in so vernachlässigter Aufführung, daß man mir von einem Besuche derselben abrieth. Sollte mich Auber amüsiren, so habe ich, sagte man mir, in den „Domino noir" oder die „Diamants de la couronne" zu gehen. In der hierin wie anderweitig sich aussprechenden Geringschätzung ihres so vorzüglich nationalen Opernkomponisten, schien sich ein nationaler Ekel vor sich selbst auszudrücken, welcher den französischen Geschmack ergriffen hatte, und ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse hinzog, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewußtsein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor sich; dagegen begrüßte der Meister im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur", dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag" bezeichnend.

Für uns Deutsche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici". In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen, und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, daß unser ernsteres Urtheil anderer Seits sich über den Ge-

halt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem großen Nachtheile bestechen und beirren ließ. Die aus einer unbefangenen Betrachtung jenes Werkes Auber's zu gewinnende Belehrung dürfte außerdem geeignet sein, uns zu wichtigen, gegenwärtig unserer Kunstkritik noch sehr fern liegenden Aufschlüssen über die wirklichen Faktoren eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes zu führen. Hierbei hätten wir immer nur noch von der Frage auszugehen, deren Beantwortung wir bisher bloß auf allgemeine, kulturpsychologische Erklärungsgründe beschränkten, nämlich: wie diesem, rein nur als Musiker betrachtet, so schwächlich begabten Talente eine Partitur von so unleugbaren, gewiß auch rein musikalischen Vorzügen gelang? Daß die Phantasie des Autors hier in eine Glühhitze gerathen war, wie vorher und nachher nie wieder, genügt als Erklärungsgrund gerade für die vorzügliche musikalische Konzeption nicht vollständig, und er wird sofort gänzlich entkräftet erscheinen, wenn wir uns fragen, wie Auber in diesem Zustande etwa eine Symphonie, oder eine Messe gerathen sein würde? — Die Aufschlüsse, auf welche ich hiermit hindeute, dürften uns, so dünkt mich, von diesem einen Punkte der Aufsuchung aus, leicht zu den unerwartetsten Berichtigungen unseres gewöhnlichen Urtheils über einen Kernpunkt der musikalischen Begabung, wie der musikalischen Konzeption führen; nämlich, sobald wir diese Untersuchung zunächst auf alle französischen Komponisten, mit Méhul und Cherubini, ja vorzüglich auch auf Gluck ausdehnten, und uns dann verdeutlichten, was wir von der Musik dieser Meister wissen würden, wenn die dramatische Muse sie nicht inspirirt hätte. Versuchen wir es, uns selbst die Mozart'sche Musik vorzustellen, sobald wir aus ihr seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, und beachten wir, daß ein so ganz musikerfüllter Tonsetzer, wie Weber, ohne seine Opern für uns kaum vorhanden wäre, so haben wir, mit dem höchsten Maaße gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns, um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären. Wie gerade eine sehr tief eindringende

Erforschung und Erklärung dieses Aus-sich-wachsens der Musik uns wiederum dem Drama, und zwar dem großen, allwahrhaftigen Drama, zuführt, habe ich anderswo genügend zur Erwägung gegeben, und es diene hier der Hinweis darauf nur dazu, eine Grenzlinie zwischen den Schöpfungen des deutschen und des französischen Geistes zu ziehen, welche, wie fundamental sie dünken muß, dennoch viel häufiger bereits überschritten worden ist, als es manchem Dünkel den Anschein haben mag.

Gewiß ist es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war. Und so glaube ich, daß ich damals, vor dreißig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariser Kunstkritik für Auber zu ereifern. Der Gedanke durfte mir nicht ferne liegen, daß auf dem mit dieser „Stummen" eingeschlagenen Wege die französische große Oper zu einer wirklichen nationalen Blüthe gelangt sein würde, wogegen ich mir jetzt die Gründe davon zu erklären hatte, daß mein hieran sich knüpfender Wunsch für das Gedeihen jenes Institutes nicht in Erfüllung gehen konnte. Leider gelangen wir bei solchen Nachforschungen zu der Betrachtung, daß jede Nation etwas Grundschlechtes in sich hat: ein Überblick der Wirksamkeit des heutigen deutschen Theaters bringt uns zu der traurigen Erkenntniß dieses schlechten Grundzuges unseres nationalen Wesens; die Aufdeckung des gleichen verderblichen Charakters im französischen Wesen hat für uns leider noch das besondere schlimme Interesse, zu unserer Verzweiflung uns darüber zu belehren, daß eben auch von dorther, von wo Alles doch immer einzig einflußreich zu uns herüberkommt, keine Hoffnung mehr für uns übrig bleibt.

Und dieß sei für dießmal unser wehmüthiger Abschied von Auber und seiner „Stummen", über welche ich mir bei Gelegenheit ein eingehenderes Urtheil noch vorbehalte. —

Beethoven.

(1870).

Vorwort.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit fühlte sich gedrungen, auch seinerseits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieser Feier ihm würdig dünkende Veranlassung geboten war, eine schriftliche Ausführung seiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven'schen Musik, wie sie ihm aufgegangen. Die Form der hieraus entstandenen Abhandlung kam ihm durch die Vorstellung an, er sei zur Abhaltung einer Festrede bei einer idealen Feier des großen Musikers berufen, wobei ihm, da in Wirklichkeit diese Rede nicht zu halten war, für die Darlegung seiner Gedanken der Vortheil einer größeren Ausführlichkeit zu gut kam, als diese bei einem Vortrage vor einem wirklichen Auditorium erlaubt gewesen wäre. Es ward ihm hierdurch möglich, den Leser durch eine tiefer gehende Untersuchung des Wesens der Musik zu geleiten, und dem Nachdenken des ernstlich Gebildeten auf diesem Wege einen Beitrag zur Philosophie der Musik zu liefern, als welcher die vorliegende Arbeit einerseits angesehen werden möge, während andererseits die Annahme, sie werde wirklich an einem bestimmten Tage dieses so ungemein bedeutungsvollen Jahres vor einer deutschen Zuhörerschaft als Rede

vorgetragen, eine warme Bezugnahme auf die erhebenden Ereignisse dieser Zeit nahe legte. Wie es dem Verfasser möglich war, unter den unmittelbaren Eindrücken dieser Ereignisse seine Arbeit zu entwerfen und auszuführen, möge sie demnach sich auch dieses Vortheiles erfreuen, der größeren Erregung des deutschen Gemüthes auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutschen Geistes ermöglicht zu haben, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dieß gelingen dürfte.

Muß es schwierig dünken, über das wahre Verhältniß eines großen Künstlers zu seiner Nation einen befriedigenden Aufschluß zu geben, so steigert sich die Schwierigkeit dieser Aufgabe für den Besonnenen im allerhöchsten Grade, sobald nicht vom Dichter oder Bildner, sondern vom Musiker die Rede sein soll.

Daß der Dichter und der Bildner darin, wie beide die Begebenheiten oder die Formen der Welt auffassen, zunächst von der Besonderheit der Nation, welcher sie angehören, bestimmt werden, ist bei ihrer Beurtheilung wohl stets in das Auge gefaßt worden. Wenn bei dem Dichter sogleich die Sprache, in welcher er schreibt, als bestimmend für die von ihm kundzugebenden Anschauungen hervortritt, so springt die Natur seines Landes und seines Volkes als maaßgebend für die Form und die Farbe des Bildners gewiß nicht minder bedeutend in das Auge. Weder durch die Sprache, noch auch durch irgend welche Form der dem Auge wahrnehmbaren Gestalt seines Landes und Volkes hängt der Musiker mit diesen zusammen. Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede. Bei näherer Prüfung erkennen wir nun wohl, daß von einer deutschen Musik, im Unterschiede von einer ita-

lienischen, sehr wohl die Rede sein könne, und für diesen Unterschied darf noch ein physiologischer nationaler Zug in Betracht genommen werden, nämlich die große Begünstigung des Italieners für den Gesang, welche diesen für die Ausbildung seiner Musik ebenso bestimmt habe, als der Deutsche durch Entbehrung in diesem Punkte auf sein besonderes, ihm eigenes Tongebiet gedrängt worden wäre. Da dieser Unterschied das Wesentliche der Tonsprache aber gar nicht berührt, sondern jede Melodie, sei sie italienischen oder deutschen Ursprunges, gleichmäßig verstanden wird, so kann dieses, zunächst doch wohl nur als ein ganz äußerlich aufzufassendes Moment, nicht von dem gleichen bestimmenden Einflusse gedacht werden, als wie die Sprache für den Dichter, oder die physiognomische Beschaffenheit seines Landes für den Bildner: denn auch in diesen sind jene äußerlichen Unterschiede als Natur-Begünstigungen oder Vernachlässigungen wieder zu erkennen, ohne daß wir ihnen eine Geltung für den geistigen Gehalt des künstlerischen Organismus' beilegen.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Goethe und Schiller als Deutsche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, wenngleich wir diesen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entstammt annehmen müssen. Diesem Grunde näher nachzuforschen dürfte gerade so anziehend sein, als dem Wesen der Musik selbst tiefer auf den Grund zu gehen. Was auf dem Wege der dialektischen Behandlung bisher noch als unerreichbar hat gelten müssen, möchte dagegen leichter sich unserem Urtheile erschließen, wenn wir uns die bestimmtere Aufgabe einer Untersuchung des Zusammenhanges des großen Musikers, dessen hundertjährige Geburtsfeier wir zu begehen im Begriffe sind, mit der deutschen Nation stellen, welche eben jetzt so ernste Prüfungen ihres Werthes einging.

Fragen wir uns zunächst nach diesem Zusammenhange im äußeren Sinne, so dürfte es bereits nicht leicht sein einer Täuschung durch

den Anschein zu entgehen. Wenn es schon so schwer fällt einen Dichter sich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Litteraturhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwickelungsgang des Shakespeare'schen Genius' uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird. Mit größerer Sicherheit ist es uns vergönnt, in den Entwickelungsgang Goethe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen sind uns deutliche Angaben verblieben: auch diese decken uns aber nur den Gang ihrer ästhetischen Bildung, welcher ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen desselben, namentlich über die Wahl der dichterischen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Absicht waltete; eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeschichte zusammenhängende Tendenz läßt sich dabei am allerwenigsten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz persönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei diesen Dichtern nur mit der größten Behutsamkeit zu schließen, um es sich nicht entgehen zu lassen, daß diese nie unmittelbar, sondern nur in einem Sinne mittelbar sich äußerte, welche allen sicheren Nachweis ihres Einflusses auf die eigentliche dichterische Gestaltung unstatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unseren Forschungen in diesem Betreff gerade dieses Eine mit Sicherheit, daß ein in dieser Weise wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutschen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutschen Wiedergeburt zu eigen sein konnte.

Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres großen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schließen? Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vor-

gänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besäßen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, daß der Meister die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica“. Von dieser Seite des Bewußtseins betrachtet muß uns der große Musiker stets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen, muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden, als der, auf welchem es möglich ist, wenigstens bis auf einen gewissen Punkt dem Schaffen Goethe's und Schiller's zu folgen: auch dieser Punkt wird sich gerade an der Stelle verwischen, wo dieses Schaffen aus einem bewußten in ein unbewußtes übergeht, d. h. wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt wird. Gerade aber in dieser Anschauung der Idee liegt wiederum die gänzliche Verschiedenheit des Dichters vom Musiker begründet; und um zu einiger Klarheit hierüber zu gelangen, haben wir uns zuvörderst einer tiefer eingehenden Untersuchung des berührten Problem's zuzuwenden. —

Sehr ersichtlich tritt die hier gemeinte Diversität beim Bildner hervor, wenn wir ihn mit dem Musiker zusammenhalten, zwischen

welchen beiden der Dichter in der Weise in der Mitte steht, daß er mit seinem bewußten Gestalten sich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden seines Unbewußtseins sich mit dem Musiker berührt. Bei Goethe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunst so stark, daß er in einer wichtigen Periode seines Lebens sich geradeswegs für ihre Ausübung bestimmt halten wollte, und in einem gewissen Sinne Zeit seines Lebens sein dichterisches Schaffen als eine Art von Auskunftsbestrebung zum Ersatz für eine verfehlte Malerlaufbahn ansehen mochte: er war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist. Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich" der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußtsein trifft. Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige. Mit unserem voranstehenden Urtheile über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieser dem epischen Gestalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing.

Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichten-

den Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien. Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der schönen Künste überhaupt; während der Dichter diese Ideen durch eine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andererseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erklärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem seine Kenntniß von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniß eben desjenigen Musikers beziehen konnte, dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniß der Musik erschlossen haben; denn gerade ist auch Beethoven nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniß richtig erklärt und gelöst wird. —

In der Benutzung dieses vom Philosophen uns zugestellten Materials glaube ich am zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich zunächst an eine seiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee noch nicht

als das Wesen des Dinges an sich angesehen wissen will, sondern erst als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, also immer nur noch ihrer Erscheinung. „Und selbst diesen Charakter" — so fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verstehen, wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieses Wesen selbst nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz andern Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewußtsein, als wo dasselbe sich am unmittelbarsten und alsdann als Wille sich kundgiebt." *)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Eintritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich „ein temporäres Überwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte", so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: theils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist; theils ein Bewußtsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende Erkenntniß der Außenwelt, Auffassung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des gesammten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück."**) —

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauer's Angeführten muß es uns jetzt ersichtlich werden, daß die musikalische Konzeption, da sie nichts mit der Auffassung einer

*) „Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 415.

**) A. g. O. 418.

Idee gemein haben kann (denn diese ist durchaus an die anschauende Erkenntniß der Welt gebunden), nur in jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet. Soll diese zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in seine Funktionen (d. h. die Auffassung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, so ergiebt sich andererseits, daß nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewußtseins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffassung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Ist dieses Bewußtsein aber das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens, so muß angenommen werden, daß die Niederhaltung desselben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anschauenden Bewußtseins unerläßlich ist, daß aber das diesem anschauenden Erkennen unerfaßliche Wesen des Dinges an sich nur diesem nach innen gewendeten Bewußtsein ermöglicht sein würde, wenn dieses zu der Fähigkeit gelangte, nach innen so hell zu sehen, als jenes im anschauenden Erkennen beim Erfassen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf diesem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine hiermit verbundene tiefsinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomen's des Hellsehens und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den nächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber auch der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Äußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung bestätigt, steht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirnes angeschauten Welt, eine zweite, dieser an Deutlichkeit ganz gleichkommende, nicht minder als anschaulich sich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur diesem eigenen Formen

der Wahrnehmung, welche hier Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtsein zur Erkenntniß gebracht werden muß. Eine nicht minder bestimmte Erfahrung ist nun aber diese, daß neben der, im Wachen wie im Traume als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewußtsein vorhanden ist, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich bilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äußerste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schließt. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kundzugeben. Wollen wir

nun den Schrei, in allen Abschwächungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als das Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müssen wir finden, daß er die allerunmittelbarste Äußerung des Willens ist, durch welche er sich am schnellsten und sichersten nach außen wendet, so dürfen wir uns weniger über dessen unmittelbare Verständlichkeit, als über die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente verwundern, da andererseits ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unseres Philosophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objektive Anschauung erfaßbaren Ideen selbst nicht verstehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Wesen der Dinge einen anderen Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtsein von uns selbst, offen hätten. Durch dieses Bewußtsein sind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser eigenes sich kundgiebt. Alle Täuschung hierüber ging eben nur aus dem Sehen einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich Verschiedenes wahrnahmen: erst durch das (geistige) Erschauen der Ideen, also durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächsten Stufe der Enttäuschung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, sondern ihren Charakter an sich erkennen; und am deutlichsten spricht dieser aus den Werken der bildenden Kunst zu uns, deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. Dem entspricht denn auch, daß

das Sehen der Gegenstände an sich uns kalt und theilnahmlos läßt, und erst aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unserem Willen uns Erregungen des Affektes entstehen; weßhalb sehr richtig als erstes ästhetisches Prinzip für diese Kunst es gelten muß, bei Darstellungen der bildenden Kunst jenen Beziehungen zu unserem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist, und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt zusammenhängt. —

Das Bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo faß' ich dich, unendliche Natur?"

Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die

unmittelbarste Äußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Äußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.

Sehen wir nun aus diesem unmittelbaren Bewußtsein der Einheit unseres inneren Wesens mit dem der äußeren Welt eine Kunst hervorgehen, so leuchtet es zuvörderst ein, daß diese ganz anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst. Noch allen Ästhetikern hat es anstößig geschienen, aus einem, ihnen so dünkenden, rein pathologischen Elemente eine wirkliche Kunst herleiten zu sollen, und sie haben dieser somit erst von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem, den Gestaltungen, der bildenden Kunst eigenen, kühlen Scheine sich uns zeigten. Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.

Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirirten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in

welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt *wird*. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte *individuelle* Wille im Musiker als *universeller* Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzipirenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens: dieß sagt aber nichts Anderes, als daß hier der im Individuum als solchem, somit im Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen der Dinge außer ihm befangene Wille gedacht wird, welcher eben erst im reinen, interesselosen Anschauen der Objekte über seine Schranke sich erhebt; wogegen nun dort, im Musiker, der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hin sich einig fühlt: denn durch das Gehör ist ihm das Thor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Diese ungeheuere Überfluthung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur *ein* Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus diesem letzteren Grunde der Leiden, mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an Heilighaltung erscheinen. Denn seine

Kunst verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

Wir sahen, daß, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieses sich ihm nur so weit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist als erwarte er von da außen erlösende Kunde über sich selbst; genügt ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier sah, ist in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewußtsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermüthige melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer

erloſch. Was konnte mir das von der Sonne beſtrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von ſich ſagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtſein gebracht gehabt hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einſamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber ſandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheuere Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier miſchte ſich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte luſtig das ernſt ſchweigſame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterſchooßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beſchwichtigende Liebkoſung der Mutter; ſo verſteht der ſehnſüchtige Jüngling den Lockgeſang der Waldvögel, ſo ſpricht die Klage der Thiere, der Lüfte, das Wuthgeheul der Orkane zu dem ſinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zuſtand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn ſein Sehen in der Täuſchung der Zerſtreutheit erhielt, nämlich daß ſein innerſtes Weſen mit dem innerſten Weſen alles jenes Wahrgenommenen Eines iſt, und daß nur in dieſer Wahrnehmung auch das Weſen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Den traumartigen Zuſtand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das ſympathiſche Gehör verſetzen, und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Muſiker zu uns ſpricht, erkennen wir ſofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Muſik auf uns das Geſicht in der Weiſe depotenzirt wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intenſiv ſehen. Wir erfahren dieß in jedem Konzertſaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonſtückes, wo das Allerzerſtreuendſte und an ſich Häßlichſte vor unſeren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intenſiv ſähen, von der Muſik gänzlich abziehen und ſogar lächerlich geſtimmt machen würde, nämlich, außer dem ſehr trivial

berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganze sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion. Daß dieser Anblick, welcher den nicht von der Musik Ergriffenen einzig beschäftigt, den von ihr Gefesselten endlich gar nicht mehr stört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtsein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zustand gerathen, welcher mit dem des somnambulen Hellsehens eine wesentliche Ähnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welcher wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser, sonst mit nichts zu schildernden Welt aus, legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt.

Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nur wieder am besten, indem wir auf die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mittheilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mittheilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem

undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung, wie der allegorische Traum an die gewohnten Vorstellungen des Individuums in der Weise anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtsein, wenngleich es die große Verschiedenheit auch dieses Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens sofort erkennt, es dennoch fest halten kann. Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgiebt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik Das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfaßbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein von dem Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixirt, die Bewegung der reflektirenden Anschauung zu supliiren überlassen muß, spricht die Musik das innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so

geschieht dieß doch nur, um die anschauende Erkenntniß durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte. —

Über das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, sowie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle lesen, weßwegen wir uns von einem überflüssigen Verweilen hierbei zu der eigentlichen Aufgabe dieser Untersuchungen, nämlich der Erforschung der Natur des Musikers selbst wenden.

Nur haben wir zuvor noch bei einer wichtigen Entscheidung im Betreff des ästhetischen Urtheils über die Musik als Kunst zu verweilen. Wir finden nämlich, daß aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äußeren Erscheinung anzuschließen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dieß zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurtheilung der bildenden Kunst entstammen. Daß diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äußersten Annäherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Misverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des Gefallens an schönen Formen forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunst selbst mit unterlief, so kann leicht gedacht werden, wie tief die Musik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, sie sollte

ihr eigenstes Wesen völlig darnieder halten, um nur durch Zukehrung ihrer äußerlichsten Seite unsere Ergetzung zu erregen.

Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus, indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichsam abschließt, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt. Demnach hätte also das Urtheil über eine Musik sich auf die Erkenntniß derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine

Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie z. B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normirung dichterischer Konzeptionen. In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheueren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben. —

Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des allegorischen Traumes, uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach außen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniß verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerste (Traum-)Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dieß in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das

Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt hierwider ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit „weltlich" bezeichnet, im Gegensatze zu jener „geistlichen". Über das Prinzip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen*), und fasse dagegen hier die Tendenz derselben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wach gewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Außenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äußeren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens sich vollzieht,

*) Namentlich that ich dieß in Kürze und im Allgemeinen in einer „Zukunftsmusik" betitelten Abhandlung, welche vor etwa zwölf Jahren in Leipzig veröffentlicht wurde, ohne jedoch irgend welche Beachtung zu finden; sie ist in den siebenten Band dieser Ges. Schr. u. Dicht. aufgenommen, und sei hier zu erneuerter Kenntnißnahme empfohlen.

werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruirt. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkzeichen unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik, zu Gunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte, in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln, und wir werden nothwendig unsere Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. — Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu dieser Musik will man nun auch etwas sehen, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dieß die „Oper" recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet u. s. w. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt. —

Das bis hierher Gesagte wollen wir uns nun durch ein näheres Eingehen auf den Entwickelungsgang des Beethoven'schen Genius' verdeutlichen, wobei wir zunächst, um aus der Allgemeinheit unserer Darstellung herauszutreten, den praktischen Gang der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meisters in das Auge zu fassen haben. —

Die Befähigung eines Musikers für seine Kunst, seine Bestimmung für sie, kann sich gewiß nicht anders herausstellen, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizirens außer ihm.

In welcher Weise hiervon seine Fähigkeiten zur inneren Selbstschau, jener Hellsichtigkeit des tiefsten Welttraumes, angeregt worden ist, erfahren wir erst am voll erreichten Ziele seiner Selbstentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Gesetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Musiker leiten sich diese zunächst von den Tonwerken der Meister seiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am allerwenigsten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmusik seiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierspielers, welches er, um als Musiker „etwas zu sein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteste Berührung mit den Klavierkompositionen der Meister seiner Periode. In dieser hatte sich die „Sonate" als Musterform herausgebildet. Man kann sagen, Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalkompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch durch welches er aus diesem Reiche auftauchend sich uns verständlich machte, während andere, namentlich die gemischten Vokalmusikformen, von ihm, trotz der ungemeinsten Leistungen in ihnen, doch nur vorübergehend, wie versuchsweise berührt wurden.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein

Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien. In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für besonders dem Haydn'schen Vorbilde entsprungen; ja selbst in der reiferen Entwickelung seines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtschaft mit Haydn als mit Mozart zusprechen zu müssen. Über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Verwandtschaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufschluß, welchen er als seinen Lehrer, für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er sich sogar verletzende Äußerungen seines jugendlichen Übermuthes erlaubte. Es scheint, er fühlte sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise. Weit über die formelle Übereinstimmung mit seinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefesselte unbändige Dämon seiner inneren Musik zu einer Äußerung seiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheueren Musikers, sich eben nur mit unverständlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von seiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er sei unmuthig vom Klaviere aufgesprungen, nachdem er dem Meister zu seiner Empfehlung eine Sonate vorgespielt hatte, wogegen er nun, um sich besser zu erkennen zu geben, frei phantasiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir vernehmen, mit so bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieser seinen Freunden sagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen". Dieß wäre eine Äußerung Mozart's zu einer Zeit gewesen, wo dieser selbst mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich

zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge.

Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheueres, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft" seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konstruirt, die Anreihung der Opernpièçen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Denn mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der

künstliche Formalismus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik, kontreformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung, die „klassische" französische Poesie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wissen, daß der „über den Bergen" so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist" es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsere Lessing, Goethe, Schiller u. a. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigensten Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet, welches wir uns nun auch in den unserer Kenntniß vorliegenden besonderen Zügen seines Lebens und Schaffens näher zu verdeutlichen suchen wollen. —

Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert, oder

gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühle eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines inneren Genius'. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D, und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation. Dieser tief innere Quell scheint eben dem Franzosen versiecht zu sein, weßhalb er, durch die äußere Form seiner Zustände im Staat wie in der Kunst beängstigt, sich sofort zu ihrer gänzlichen Zerstörung wenden zu müssen glaubt, gewissermaaßen in der Annahme, die neue behaglichere Form müsse dann ganz von selbst sich bilden lassen. So geht seine Auflehnung sonderbarer Weise immer nur gegen sein eigenes Naturell, welches sich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängstigenden Form sich bereits ausspricht. Dagegen hat es der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsere poetische Litteratur des Mittel-

alters sich aus der Übertragung französischer Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie. So nahmen wir die klassische Form der römischen und griechischen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verse nach, wußten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen. So auch überkamen wir die Musik mit allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in diese einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Beethoven'schen Genius' vor uns.

Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein thöriges Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des ächten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunstbekennern von oben herab angesehenes, Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dergl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hellsichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter

Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

Da es ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wir bereits an der leitenden Hand des Philosophen uns über das wahre Wesen der Musik überhaupt (womit die Beethoven'sche Musik im Besonderen zu verstehen war) eingehender aufzuklären suchten, so wird, wollen wir von dem Unmöglichen abstehen, uns zunächst immer wieder der persönliche Beethoven zu fesseln haben, als der Fokus der Lichtstrahlen der von ihm ausgehenden Wunderwelt. —

Prüfen wir nun, woher Beethoven diese Kraft gewann, oder vielmehr, da das Geheimniß der Naturbegabung uns verschleiert bleiben muß, und wir nur aus ihrer Wirkung das Vorhandensein dieser Kraft fraglos anzunehmen haben, suchen wir uns klar zu machen, durch welche Eigenthümlichkeit des persönlichen Charakters und durch welche moralischen Triebe desselben der große Musiker die Konzen-

tration jener Kraft auf diese eine ungeheuere Wirkung, welche seine künstlerische That ausmacht, ermöglichte. Wir ersahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung seiner künstlerischen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausschließen müssen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft seines Charakters zu halten haben, dessen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meisters wir zuvor schon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier sofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieser Beiden, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Übergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebensluft geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues

sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Übermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor der Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn im Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich

ſtechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie beläſtigende Störungen ſeiner inneren Welt, welche ſich abzuhalten faſt ſeinen einzigen Rapport mit dieſer Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke ſeines Geſichtes: der Krampf des Trotzes hält dieſe Naſe, dieſen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, ſondern nur zum ungeheueren Lachen ſich löſen kann. Galt es als phyſiologiſches Axiom für hohe geiſtige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnſchale eingeſchloſſen ſein ſoll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; ſo ſahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren ſtattgefundenen Beſichtigung der Überreſte des Todten, in Übereinſtimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen Knochenbaues, die Hirnſchale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Feſtigkeit. So ſchützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltſchau eines großen Herzens in ungeſtörter Ruhe üben könnte. Was dieſe furchtbar rüſtige Kraft umſchloß und bewahrte, war eine innere Welt von ſo lichter Zartheit, daß ſie, ſchutzlos der rohen Betaſtung der Außenwelt preisgegeben, weich zerfloſſen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

Nun ſage man ſich, wie ein ſolches Weſen aus ſolch' wuchtigem Gehäuſe in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieſes Menſchen nie, oder nur undeutlich ſeine Auffaſſung der Außenwelt beſtimmen; ſie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erſcheinungen haften zu können, welche ſein Blick nur mit ſcheuer Haſt, endlich mit jenem Mistrauen des ſtets Unbefriedigten ſtreifte. Hier feſſelte ihn ſelbſt nichts mit der flüchtigen Täuſchung, welche noch Mozart aus ſeiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genuſſe herauslocken konnte. Ein kindiſches Behagen an den Zerſtreuungen einer lebensluſtigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn ſeine Willenstriebe waren viel zu ſtark, um in ſolch' oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeſte Sättigung

finden zu können. Nährte sich hieraus namentlich seine Neigung zur Einsamkeit, so fiel diese wieder mit seiner Bestimmung zur Unabhängigkeit zusammen. Ein bewundernswerth sicherer Instinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptsächlichsten Triebfeder der Äußerungen seines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweisen können, als dieser unabweisliche Trieb seines Instinktes. Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Wirklich hatte sich auch Beethoven durch den Ertrag seiner musikalischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er so den Zusammenhang mit der Außenwelt verlor, desto klarsichtiger wendete sich sein Blick seiner inneren Welt zu. Je vertrauter er sich hier in der Verwaltung seines inneren Reichthums fühlt, desto bewußter stellt er nun seine Forderungen nach außen, und verlangt von seinen Gönnern wirklich, daß sie ihn nicht mehr seine Arbeiten bezahlen, sondern dafür sorgen sollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für sich arbeiten könne. Wirklich geschah es zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem

verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwiesene Wohlthat, wenn sie sich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeschmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die sich in des Meisters, wenn auch noch so seltsam gestalteten Leben fortan kundthat. Er fühlte sich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Diese mußte sich ihn gefallen lassen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Despot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Lust hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entstehen und Zunehmen seines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und stimmte ihn zu tiefer Melancholie; über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entschiedener auswich.

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus

seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Inneren mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm, und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?

Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichster Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor: aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheueren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich' mit seiner ausgestandenen Qual.

Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in A-dur und F-dur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner

völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

Hier ist einzig der ästhetische Begriff des Erhabenen anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheuere Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verräth. —

Was konnte von dem menschlichen Wesen des weltentrückten Genius' der Beachtung der Welt noch übrig bleiben? Was konnte das Auge des begegnenden Weltmenschen an ihm noch gewahren? Gewiß nur Misverständliches, wie er selbst nur durch Misverständniß mit dieser Welt verkehrte, über welche er, vermöge seiner naiven Großherzigkeit, in einem steten Widerspruche mit sich selbst lag, der immer nur wieder auf dem erhabensten Boden der Kunst sich harmonisch ausgleichen konnte. Denn so weit seine Vernunft die Welt zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüth sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus' beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüthlichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentirung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: die Liebe ist Gott; und so dekretirte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unseren Dichtern

seinen Beifall; fesselte ihn der „Faust" stets gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasien über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus', sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückt sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius', gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Er lebte in Wien, und kannte nur Wien: dieß sagt genug.

Der Östreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus' in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde. Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Ächten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte.

Dieß war nun derselbe Geist, der auch der einzigen in Östreich gepflegten Kunst, der Musik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, welcher wir zuvor bereits unser Urtheil zuwendeten. Wir sahen, wie Beethoven durch die mächtige Anlage seiner Natur sich gegen diese Tendenz wahrte, und erkennen nun die ganz gleiche Kraft in ihm auch mächtig zur Abwehr einer

frivolen Lebens- und Geistestendenz wirken. Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung der ganze Geist des deutschen Protestantismus' in ihm. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Lehrer des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer.

Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos' über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieser Heilige wiederum für das Leben sich zu seiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefste Weisheit auszusprechen, aber in einer Sprache, welche seine Vernunft nicht verstand"? Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beseligenden Traum seines Inneren sich zu erinnern beschwerlich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebens-

bedürfnisse angetrieben, sich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Noth des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Dasein erkennt, und in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und seine Daseins-Schuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrthum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung dieser Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühllosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht oder Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizirend, auf die Entstehung der Musik als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch' einen ächt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muß ich aber wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu

beleben, weßhalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!" Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (Allegro $^6/_8$), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^2/_4$) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto $^2/_2$): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist als lausche er dem eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen:

und über Allem der ungeheuere Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet; — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. —

Es ist nicht möglich, den Menschen Beethoven für irgend eine Betrachtung festzuhalten, ohne sofort wieder den wunderbaren Musiker Beethoven zu seiner Erklärung heranzuziehen.

Wir ersahen, wie seine instinktive Lebenstendenz mit der Tendenz der Emanzipation seiner Kunst zusammenfiel; wie er selbst kein Diener des Luxus' sein konnte, so mußte auch seine Musik von allen Merkmalen der Unterordnung unter einen frivolen Geschmack befreit werden. Wie des Weiteren nun wiederum sein religiös optimistischer Glaube Hand in Hand mit einer instinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre seiner Kunst ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenster Naivetät in seiner neunten Symphonie mit Chören, deren Genesis wir hier näher betrachten müssen, um uns den wundervollen Zusammenhang der bezeichneten Grundtendenzen der Natur unseres Heiligen klar zu machen. —

Derselbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den guten Menschen sich zu konstruiren, führte ihn in der Herstellung der Melodie dieses guten Menschen. Der Melodie, welche unter der Verwendung der Kunstmusiker ihre Unschuld verloren hatte, wollte er diese reinste Unschuld wiedergeben. Man rufe sich die italienische Opernmelodie des vorigen Jahrhunderts zurück, um zu erkennen, welch' gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken dienendes Wesen dieses sonderbar nichtige Ton-Gespenst war: durch sie und ihre Verwendung war eben die Musik so tief erniedrigt worden, daß der lüsterne Geschmack von ihr immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von gestern heute nicht mehr anzuhören war. Von dieser Melodie lebte aber auch zunächst unsere Instrumentalmusik,

deren Verwendung für die Zwecke eines keineswegs edlen gesellschaftlichen Lebens wir oben uns bereits vorführten.

Hier war es nun Haydn, der alsbald zur derben und gemüthlichen Volkstanzweise griff, die er oft leicht erkenntlich selbst den ihm zunächst liegenden ungarischen Bauerntänzen entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter stark bestimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber diese Naturmelodie zu entnehmen, wenn sie einen edleren, ewigen Charakter tragen sollte? Denn auch diese Haydn'sche Bauerntanzweise fesselte mehr als pikante Sonderbarkeit, keineswegs aber als für alle Zeiten giltiger, rein menschlicher Kunsttypus. Unmöglich war sie aber aus den höheren Sphären unserer Gesellschaft zu entnehmen, denn dort eben herrschte die verzärtelte, verschnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernsängers und Ballettänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg; nur verwendete er die Volkstanzweise nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte. Mit einem ungarischen Bauerntanze spielte er (im Schlußsatze seiner A-dur-Symphonie) aber der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

Aber es galt den Urtypus der Unschuld, den idealen „guten Menschen" seines Glaubens zu finden, um ihn mit seinem „Gott ist die Liebe" zu vermählen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica" auf dieser Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derselben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, schien ihm als Grundgerüste hierzu dienen zu sollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu sehr dem, von ihm so eigen-

thümlich entwickelten und erweiterten, sentimentalen Mozart'schen Cantabile an, um als eine Errungenschaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten. — Deutlicher zeigt sich die Spur in dem jubelreichen Schlußsatze der C-moll-Symphonie, wo uns die einfache, fast nur auf Tonica und Dominante, in der Naturscala der Hörner und Trompeten daherschreitende Marschweise um so mehr durch ihre große Naivetät anspricht, als die vorangehende Symphonie jetzt nur wie eine spannende Vorbereitung auf sie erscheint, wie das bald vom Sturm, bald von zarten Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Zugleich (wir schalten hier diese scheinbare Abschweifung als von wichtigem Bezug auf den Gegenstand unserer Untersuchung ein) fesselt uns aber diese C-moll-Symphonie als eine der selteneren Konzeptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren Sinne, und, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf diesem Wege die musikalische Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keineswegs durch eine abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen dem eigensten Gebiete der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel, wie wir dieß am Ausgangspunkte dieser letzten Untersuchung zeigten, mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Die fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit entsprungenen Konzeptionen des Meisters gehörten, wie wir dieß

oben erfahen, vorzüglich der Periode jener seligen Vereinsamung an, welche nach dem Eintritte seiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben schien. Vielleicht haben wir nun nicht nöthig, auf die wiederum eintretende schmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigsten Konzeptionen Beethoven's die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künstler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipiren. Die in der Konzeption sich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt selbst angehören, welche der Künstler erfaßt und im Kunstwerke verdeutlicht. Da wir nun aber mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist der konzipirende Musiker vor Allem in dieser Idee mit enthalten, und was er ausspricht, ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln. Auch der bewußte Zweifel des Menschen Beethoven war in dieser Welt enthalten, und so spricht er unmittelbar, keineswegs als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa so zum Ausdruck bringt, wie in seiner neunten Symphonie, deren erster Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber andererseits gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „der Mensch ist doch gut!"

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister hier plötzlich aus der Musik gewisser Maaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreise heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konzeption völlig verschiedenes Vorstellungs-

vermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Äußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Auch mit dem soeben bezeichneten ordnenden Willen, der ihn zu dieser Melodie führte, sehen wir somit den Meister unentwegt in der Musik, als der Idee der Welt, enthalten; denn in Wahrheit ist es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser menschlichen Stimme selbst. Auch die in Schiller's Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschicke, nothdürftig erst untergelegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt.

Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchen-Choral

S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe. —

Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird. —

Aber noch ein anderer Fortschritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entscheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, ersichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältnisse zur reinen Instrumentalmusik erhält.

Diese Bedeutung war der bisherigen gemischten Vokal- und

Instrumentalmusik fremd. Diese, welche wir bisher zunächst in den kirchlichen Kompositionen antreffen, dürfen wir für's erste unbedenklich als eine verdorbene Vokalmusik ansehen, insofern das Orchester hier nur als Verstärkung oder auch Begleitung der Gesangstimmen verwendet ist. Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab. Dieser Vermischung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geistes der Kirchenmusik, auf die Einmischung des italienischen Operngesanges mit Begleitung des Orchesters nach den zu verschiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethoven's Genius war es vorbehalten, den aus diesen Mischungen sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. In seiner großen Missa solemnis haben wir ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethoven'schen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält sich nur deßwegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.

Durch die Erfahrung, daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andererseits nun das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst als ein durchaus illusorisches: denn es bestätigt sich, daß, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke,

den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikulirt vernimmt, sondern höchstens Das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte. Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsere großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets von Neuem erwogen, oder gar versuchten. Sie wurden hierbei ersichtlich von der Wirkung der Musik in der Oper geleitet: und allerdings schien hier einzig das Feld zu liegen, auf welchem es zu einer Lösung des Problems führen mußte. Mögen sich nun die Erwartungen unserer Dichter einerseits mehr auf die formelle Abgemessenheit ihrer Struktur, andererseits mehr auf die tief anregende gemüthliche Wirkung der Musik bezogen haben, immer bleibt es ersichtlich, daß es ihnen nur in den Sinn kommen konnte, der hier dargeboten scheinenden mächtigen Hilfsmittel sich zu bedienen, um der dichterischen Absicht einen sowohl präziseren, als tiefer dringenden Ausdruck zu geben. Es mochte sie bedünken, daß die Musik ihnen gern diesen Dienst leisten würde, wenn sie ihr an der Stelle des trivialen Opernsüjets und Operntextes eine ernstlich gemeinte dichterische Konzeption zuführten. Was sie immer wieder von ernstlichen Versuchen in dieser Richtung abhielt, mag wohl ein unklarer, aber richtig geleiteter Zweifel daran gewesen sein, ob die Dichtung, als solche, in ihrem Zusammenwirken mit der Musik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Besinnen durfte es ihnen nicht entgehen, daß in der Oper außer der Musik nur der scenische Vorgang, nicht aber der ihn erklärende dichterische Gedanke, die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, und daß die Oper recht eigentlich nur das Zuhören oder Zusehen abwechselnd auf sich lenkte. Daß weder für das eine noch für das andere Rezeptionsvermögen eine vollkommene ästhetische Befriedigung zu gewinnen war, erklärt sich offenbar daraus, daß, wie ich oben dieß bereits bezeichnete, die Opernmusik nicht zu

der, der Musik einzig entsprechenden Andacht umstimmte, in welcher das Gesicht derart depotenzirt wird, daß das Auge die Gegenstände nicht mehr mit der gewohnten Intensität wahrnimmt; wogegen wir eben finden mußten, daß wir hier, von der Musik nur oberflächlich berührt, durch sie mehr aufgeregt als von ihr erfüllt, nun auch etwas zu *sehen* verlangten, — keineswegs aber etwa zu *denken*; denn hierfür waren wir, eben durch dieses Widerspiel des Unterhaltungsverlangens, in Folge einer im tiefsten Grunde nur gegen die Langeweile ankämpfenden Zerstreuung, gänzlich der Fähigkeit beraubt worden.

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der besonderen Natur Beethoven's genügend vertraut gemacht, um den Meister in seinem Verhalten zur *Oper* sofort zu verstehen, wenn er auf das Allerentschiedenste ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintriguen u. s. w., dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte eine ganze, hochherzig leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Welcher Dichter sollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opernsüjet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu *Leonore* uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste *Drama* in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

Diese hier jedem Gefühle sich aufdrängende Wahrnehmung kann uns aber zur vollkommen klaren Erkenntniß werden, wenn wir auf die philosophische Erklärung der Musik selbst zurückgehen.

Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich aber der bildenden Kunst, dadurch, daß seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruiren, welche in unserem Gehirne aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewußte Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker ebenso unbewußt sich geltend machten, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Causalität für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Die Ahnung hiervon war es eben, was unsere großen deutschen Dichter einnahm; und vielleicht sprachen sie in dieser Ahnung zugleich den geheimnißvollen Grund der nach anderen Annahmen bestehenden Unerklärlichkeit Shakespeare's aus. Dieser ungeheuere Drama-

tiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weßhalb auch ein äſthetiſches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben iſt. Seine Dramen erſcheinen als ein ſo unmittelbares Abbild der Welt, daß die künſtleriſche Vermittelung in der Darſtellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritiſch nachzuweiſen iſt, weßhalb ſie, als Produkte eines übermenſchlichen Genie's angeſtaunt, unſeren großen Dichtern, faſt in derſelben Weiſe wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Geſetze ihrer Erzeugung wurden.

Wie weit Shakeſpeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt ſich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges ſeiner Darſtellungen oft ſchroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwiſchen Brutus und Caſſius (im Julius Cäſar), geradesweges als ein albernes Weſen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter" Shakeſpeare nirgends antreffen als im eigenſten Charakter der Geſtalten ſelbſt, die in ſeinen Dramen ſich vor uns bewegen. — Völlig unvergleichlich blieb daher Shakeſpeare, bis der deutſche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogiſch zu erklärendes Weſen in Beethoven hervorbrachte. — Faſſen wir den Komplex der Shakeſpeare'ſchen Geſtaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und ſich berührenden Charaktere, zu einem Geſammteindruck auf unſere innerſte Empfindung zuſammen, und halten wir zu dieſem den gleichen Komplex der Beethoven'ſchen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Beſtimmtheit, ſo müſſen wir inne werden, daß die eine dieſer Welten die andere vollkommen deckt, ſo daß jede in der anderen enthalten iſt, wenngleich ſie in durchaus verſchiedenen Sphären ſich zu bewegen ſcheinen.

Um dieſe Vorſtellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der Ouvertüre zu Coriolan das Beiſpiel vor, in welchem Beethoven und Shakeſpeare an dem gleichen Stoffe ſich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Geſtalt

des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur Dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Überwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schließt, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsere Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre *jene*, in dieser Sphäre *diese* Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen

giltigen Gesetze der Apperzeption. Die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Was nun Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen wurden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen; wogegen sie wiederum uns so wunderbar fern abstehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für so unmöglich halten müssen, als wenn wir Geistererscheinungen vor uns hätten. — Wenn nun Beethoven gerade auch in seinem Verhalten zu den formalen Gesetzen seiner Kunst, und in der befreienden Durchdringung derselben, Shakespeare ganz gleich steht, so dürften wir den angedeuteten Grenz- oder Übergangspunkt der beiden bezeichneten Sphären am deutlichsten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unseren Philosophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt seiner hypothetischen Traumtheorie, die Erklärung der Geistererscheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächst nicht auf die metaphysische, sondern auf die physiologische Erklärung des sogenannten „zweiten Gesichtes" an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit seinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beschäftigten Organismus' in analoger Weise angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnesorganen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieses inneren Organes konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des ersten nur in allegorischer Form

vermitteln konnte, weil hier, beim vorbereiteten und endlich vor sich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erscheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und somit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konstruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Musikers dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaute, und nun im erregtesten Zustande des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieser seiner Mittheilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu diesem, hier analogisch angezogenen, physiologischen Phänomene der somnambulen Hellsichtigkeit halten wir nun das andere des Geisterſehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetische Erklärung Schopenhauer's, wonach dieses ein bei wachem Gehirne eintretendes Hellsehen sei; nämlich, es gehe dieses in Folge einer Depotenzirung des wachen Gesichtes vor sich, dessen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtsein benutze, um ihm die im innersten Wahrtraume erschienene Gestalt deutlich vor sich zu zeigen. Diese so aus dem Inneren vor das Auge projizirte Gestalt gehört in keiner Weise der realen Welt der Erscheinung an; dennoch lebt sie vor dem Geisterseher mit all' den Merkmalen eines wirklichen Wesens. Zu diesem, nur in außerordentlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakespeare's, um diesen selbst uns als den Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen.

Sobald wir uns nun dieser Analogie mit ihren vollsten Konsequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellsehenden

Somnambulen verglichen, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakespeare'schen Geistergestalten; und Beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dieß geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andererseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und diese bestimmt nach außen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Inneren hervorgedrungen ist. Nun bestätigten wir aber die unleugbare Thatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise depotenzirt werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dieß der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher, als Depotenzirung des Gesichtes, die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte.

Wir können diese hypothetische Erklärung eines anderweitig unerklärlichen physiologischen Vorganges von verschiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künstlerischen Problem's anwenden, um zu dem gleichen Ergebnisse zu gelangen. Die Geistergestalten Shakespeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern, in welchen verkörpert diese jetzt vor unserem hellsichtig gewordenen Auge sich bewegten. In dem einen wie dem anderen der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheuere Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich dieselbe sein, welche im ge-

meinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen, ungeheueren, das Leben des Genius' der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

Dieses Erwachen aus tiefster Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen ästhetischen Kritik so anstößig gebliebenen Übersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik, von dessen Erklärung bei der Besprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieser weit ausgreifenden Untersuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Übermaaß, eine gewaltsame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tief beängstigenden Traume; und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist.

Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Hierauf dürfen wir schließen, die wir die Identität des Shakespeare'schen und des Beethoven'schen Drama's erkannten, von welchem wir andererseits anzunehmen haben, daß es sich zur „Oper" verhalte, wie ein Shakespeare'sches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.

Daß Beethoven im Verlaufe seiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orchester zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Übersprunges aus der Instrumental- in die Vokalmusik nicht zu beirren; die Bedeutung dieses choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermessen, und diese als dem eigensten Felde der Musik angehörig erkannt: in ihm liegt,

außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstexte. Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's und Schiller's, die Musik bestimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.

Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' festzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.

Es wird Demjenigen, der sich zu den hier von mir ausgesprochenen Ansichten im Betreff der Beethoven'schen Musik bestimmen lassen sollte, nicht zu ersparen sein, für phantastisch und überschwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieser Vorwurf nicht nur von unseren heutigen gebildeten und ungebildeten Musikern, welche das von uns gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt

des Traumes Zettel's im Sommernachtstraum erfahren haben, gemacht werden, sondern namentlich auch von unseren Litteraturpoeten und selbst bildenden Künstlern, insoweit diese sich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen scheinen, bekümmern. Leicht müßten wir uns aber dazu entschließen, jenen Vorwurf, selbst wenn er recht geringschätzig, ja mit einem auf Beleidigung berechneten Darüberhinwegsehen uns ausgedrückt würde, ruhig zu ertragen; denn es leuchtet uns ein, daß zunächst Jene gar nicht zu ersehen vermögen, was wir erkennen, wogegen sie im besten Falle genau nur so viel hiervon zu gewahren im Stande sind, als nöthig sein dürfte, um ihnen ihre eigene Unproduktivität erklärlich zu machen: daß sie vor dieser Erkenntniß aber zurückschrecken, muß wiederum uns nicht unverständlich sein.

Führen wir uns den Charakter unserer jetzigen litterarischen und künstlerischen Öffentlichkeit vor, so gewahren wir eine merkliche Wandelung, welche seit etwa einem Menschenalter hierin sich zugetragen hat. Es sieht hier Alles nicht nur wie Hoffnung, sondern sogar in einem solchen Grade wie Gewißheit aus, daß die große Periode der deutschen Wiedergeburt, mit ihren Goethe und Schiller, selbst mit einer, immerhin wohltemperirten, Geringschätzung angesehen wird. Dieß war vor einem Menschenalter ziemlich anders: es gab sich damals der Charakter unseres Zeitalters unverhohlen für einen wesentlich kritischen aus; man bezeichnete den Zeitgeist als einen „papierenen", und glaubte selbst der bildenden Kunst nur noch in der Zusammenstellung und Verwendung überkommener Typen eine, allerdings von jeder Originalität entkleidete, lediglich reproduzirende Wirksamkeit zusprechen zu dürfen. Wir müssen annehmen, daß man hierin um jene Zeit wahrhaftiger sah und ehrlicher sich aussprach, als dieß heut' zu Tage der Fall ist. Wer daher noch jetzt, trotz des zuversichtlichen Gebahrens unserer Litteraten und litterarischen Bildner, Erbauer, und sonstiger mit dem öffentlichen Geiste verkehrender Künstler, der Meinung von damals sein sollte, mit dem dürften wir

uns leichter zu verständigen hoffen, wenn wir die unvergleichliche Bedeutung, welche die Musik für unsere Kultur-Entwickelung gewonnen hat, in ihr rechtes Licht zu stellen unternehmen, wofür wir uns schließlich aus dem vorzüglichen Versenken in die innere Welt, wie sie unsere bisherige Untersuchung veranlaßte, einer Betrachtung der äußeren Welt zuwenden, in welcher wir leben, und unter deren Drucke jenes innere Wesen zu der ihm jetzt eigenen, nach außen reagirenden Kraft sich ermächtigte.

Um uns hierbei nicht etwa in einem weit gesponnenen kulturgeschichtlichen Irrgewebe zu verfangen, halten wir sofort einen charakteristischen Zug des öffentlichen Geistes der unmittelbaren Gegenwart fest. —

Während die deutschen Waffen siegreich nach dem Centrum der französischen Civilisation vordringen, regt sich bei uns plötzlich das Schamgefühl über unsere Abhängigkeit von dieser Civilisation, und tritt als Aufforderung zur Ablegung der Pariser Modetrachten vor die Öffentlichkeit. Dem patriotischen Gefühle erscheint also endlich Das anstößig, was der ästhetische Schicklichkeits-Sinn der Nation so lange nicht nur ohne jede Protestation ertragen, sondern dem unser öffentlicher Geist sogar mit Hast und Eifer nachgestrebt hat. Was sagte in der That wohl dem Bildner ein Blick auf unsere Öffentlichkeit, welche einerseits nur Stoff zu den Karrikaturen unserer Witzblätter darbot, während andererseits wiederum unsere Poeten ungestört fortfuhren das „deutsche Weib" zu beglückwünschen? — Wir meinen über diese so eigenthümlich komplizirte Erscheinung sei wohl kein Wort der Beleuchtung erst zu verlieren. — Vielleicht könnte sie aber als ein vorübergehendes Übel angesehen werden: man könnte erwarten, das Blut unserer Söhne, Brüder und Gatten, für den erhabensten Gedanken des deutschen Geistes auf den mörderischesten Schlachtfeldern der Geschichte vergossen, müßte unseren Töchtern, Schwestern und Frauen wenigstens die Wange mit Scham röthen, und plötzlich müßte eine edelste Noth ihnen den Stolz erwecken, ihren Männern nicht

mehr als Karrikaturen der lächerlichsten Art sich vorzustellen. Zur Ehre der deutschen Frauen wollen wir nun auch gern glauben, daß ein würdiges Gefühl in diesem Betreff sie bewege; und dennoch mußte wohl Jeder lächeln, wenn er von den ersten an sie gerichteten Aufforderungen, sich eine neue Tracht zuzulegen, Kenntniß nahm. Wer fühlte nicht, daß hier nur von einer neuen, und vermuthlich sehr ungeschickten Maskerade die Rede sein konnte? Denn es ist nicht eine zufällige Laune unseres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der Mode stehen, ebenso wie es in der Geschichte der modernen Civilisation sehr wohl begründet ist, daß die Launen des Pariser Geschmackes uns die Gesetze der Mode diktiren. Wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen; während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen diese nun unwürdige Erscheinungen sein, so sind sie doch dem französischen Geiste original entsprechend; sie drücken ihn ganz so bestimmt und schnell erkenntlich aus, wie die Italiener der Renaissance, die Römer, die Griechen, die Aegypter und Assyrer in ihren Kunsttypen sich ausgedrückt haben; und durch nichts bezeigen uns die Franzosen mehr, daß sie das herrschende Volk der heutigen Civilisation sind, als dadurch, daß unsere Phantasie sogleich auf das Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen sogleich, daß eine der französischen Mode gegenüber gestellte „deutsche Mode" etwas ganz Absurdes sein würde, und müssen, da sich doch wieder unser Gefühl gegen jene Herrschaft empört, schließlich einsehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen sind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die

Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte.

Darauf, worin diese Neugeburt bestehen müßte, hätten wir nun mit großer Vorsicht Schlüsse zu ziehen, wenn wir zuerst den Gründen des tiefen Verfalles des öffentlichen Kunstgeschmackes nachgeforscht. Da uns die Anwendung von Analogien schon für den Hauptgegenstand unserer Untersuchungen mit einigem Glücke zu sonst schwierig zu erlangenden Aufschlüssen leitete, versuchen wir nochmals uns zunächst auf ein anscheinend abliegendes Gebiet der Betrachtung zu begeben, auf welchem wir aber jedenfalls eine Ergänzung unserer Ansichten über den plastischen Charakter unserer Öffentlichkeit gewinnen dürften. —

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts Anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft: die bisher wie im steten Natur-Entwickelungsprozeß lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Kryställisationsprozeß und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten, nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik. — Nun aber vergegenwärtigen wir uns den Übersprung der Schrift zur Buchdruckerkunst. Aus dem kostbaren geschriebenen Buche las der Hausherr der Familie, den Gästen vor; nun jedoch liest Jeder

selbst aus dem gedruckten Buche still für sich, und für die Leser schreibt jetzt der Schriftsteller. Man muß die religiösen Sekten der Reformationszeit, ihre Disputate und Traktätlein sich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnsinns zu gewinnen, welcher sich der vom Buchstaben besessenen Menschenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luther's herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüth bestimmte, und die Buchstaben=Krankheit der Gehirne damit heilte. Aber noch konnte der Genius eines Volkes mit dem Buchdrucker sich verständigen, so kläglich ihm der Verkehr auch ankommen mochte; mit der Erfindung der Zeitungen, seit dem vollen Aufblühen des Journalwesens, mußte jedoch dieser gute Geist des Volkes sich gänzlich aus dem Leben zurückziehen. Denn jetzt herrschen nur noch Meinungen, und zwar „öffentliche"; diese sind für Geld zu haben, wie die öffentlichen Dirnen: wer eine Zeitung sich hält, hat, neben der Makulatur, noch ihre Meinung sich angeschafft; er braucht nicht mehr zu denken, noch zu sinnen; schwarz auf weiß ist bereits für ihn gedacht, was von Gott und der Welt zu halten sei. So sagt denn auch das Pariser Modejournal dem „deutschen Weibe", wie es sich zu kleiden hat; denn in solchen Dingen uns das Richtige sagen zu dürfen, dazu hat der Franzose sich ein volles Recht erworben, da er sich zum eigentlichen farbigen Illustrator unserer Journal=Papier=Welt aufgeschwungen hat.

Halten wir zu der Umwandlung der poetischen Welt in eine journal=litterarische Welt jetzt diejenige, welche die Welt als Form und Farbe erfahren hat, so treffen wir nämlich auf das ganz gleiche Ergebniß.

Wer wäre so anmaßend, von sich sagen zu wollen, daß er sich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß wir hier vor einem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den

mindesten Maaßansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre. Wir danken es den großen Italienern, diese Lehre uns neu belebt, und edelsinnig in unsere neuere Welt hinüber geleitet zu haben. Dieses mit so reicher Phantasie hochbegabte Volk sehen wir in der leidenschaftlichen Pflege jener Lehre sich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geschichte, welche von nun an eines verwandt erscheinenden Volkes irrthümlich sich bemächtigt, wie um zu sehen, was aus diesem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen sein möchte. Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist vollständig ausgetilgt war: seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch" verfahren; da ihr aber jede Phantasie abging oder ausgegangen war, wollte sich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb sie unfähig eben ein Werk der Kunst zu schaffen. Besser gelang es, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen; die künstlerische Vorstellung, die seiner Phantasie nicht einging, konnte zu einer künstlichen Darstellung des ganzen Menschen an sich selbst gemacht werden. Dieß konnte sogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß der Mensch an sich selbst erst Künstler sein müsse, ehe er Kunstwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiele einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich insofern endlich über den Italiener der Renaissance

erhaben dünken mochte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Man kann sagen, der Franzose ist das Produkt einer besonderen Kunst sich auszudrücken, sich zu bewegen und zu kleiden. Sein Gesetz hierfür ist der „Geschmack", — ein Wort, das von der niedrigsten Sinnesfunktion her auf eine geistige Tendenz hingeleitet worden ist; und mit diesem Geschmacke schmeckt er sich eben selbst, nämlich so, wie er sich zubereitet hat, als eine schmackhafte Sauce. Unstreitig hat er es hierin zur Virtuosität gebracht: er ist durch und durch „modern", und wenn er der ganzen civilisirten Welt sich so zur Nachahmung vorstellt, ist es nicht sein Fehler, wenn er ungeschickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur steten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original ist, worin Andere ihm nachzuahmen sich bestimmt fühlen. — Dieser Mensch ist denn auch völlig „Journal"; ihm ist die bildende Kunst, wie nicht minder die Musik, ein Objekt des „Feuilleton". Die erstere hat er sich, als durchaus moderner Mensch, so zurecht gelegt, wie seine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des stets bewegten Wechsels verfährt. Hier ist das Ameublement die Hauptsache; zu diesem konstruirt der Architekt das Gehäuse. Die Tendenz, nach welcher dieses früher geschah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß sie dem Charakter der herrschenden Klasse der Gesellschaft sich in der Weise anschmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die Frisur den Köpfen derselben. Seitdem ist diese Tendenz insofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klassen sich schüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir fassen immer Paris in das Auge) überlassen haben. Hier ist denn nun der sogenannte „demi-monde" mit seinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariser Dame sucht sich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten desselben anziehend zu machen: denn hier ist andererseits doch Alles noch so original, daß Sitten und Trachten zu

einander gehören und sich ergänzen. Von dieser Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunst verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunstmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — fast wie in den ersten Anfängen der Künste bei nomadischen Völkern — übergegangen ist. Der Mode stellt sich, bei dem steten Bedürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich ist es diese Tendenz, an welche unsere sonderbar berathenen bildenden Künstler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunst wieder zum Vorschein zu bringen. Jetzt wechseln Antike und Roccoco, Gothik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Nun wird die „moderne Kunst" ein neues Prinzip auch für den Ästhetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststyle, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. — Aber auch ein neues Humanitätsprinzip wird ihr zuerkannt, nämlich die Demokratisirung des Kunstgeschmackes. Es heißt da: man solle aus dieser Erscheinung für die Volksbildung Hoffnung schöpfen; denn nun seien die Kunst und ihre Erzeugnisse nicht mehr bloß für den Genuß der bevorzugten Klassen vorhanden, sondern der geringste Bürger habe jetzt Gelegenheit, die edelsten Typen der Kunst sich auf seinem Kamine vor die Augen zu stellen, was selbst dem Bettler am Schaufenster der Kunstläden noch möglich falle. Jedenfalls solle man damit zufrieden sein; denn wie, da nun einmal Alles unter einander vor uns daliege, selbst dem begabtesten Kopfe noch die Erfindung eines

neuen Kunststyles für Bildnerei, wie für Litteratur, ankommen könnte, das müsse doch geradezu unbegreiflich bleiben. —

Wir dürfen diesem Urtheile nun vollkommen beistimmen; denn es liegt hier ein Ergebniß der Geschichte von derselben Konsequenz, wie das unserer Civilisation überhaupt, vor. Es wäre denkbar, daß diese Konsequenzen sich abstumpften, nämlich im Untergange unserer Civilisation; was ungefähr anzunehmen wäre, wenn alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie dieß etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus' liegen müßte, wenn dieser sich der modernen Welt im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte. Jedenfalls stehen wir mit unserer Civilisation am Ende aller wahren Produktivität im Betreff der plastischen Form derselben, und thun schließlich wohl uns daran zu gewöhnen, auf diesem Gebiete, auf welchem die antike Welt uns als unerreichbares Vorbild dasteht, nichts diesem Vorbilde Ähnliches mehr zu erwarten; dagegen wir uns mit diesem sonderbaren, Manchem ja sogar sehr anerkennungswerth dünkenden Ergebnisse der modernen Civilisation vielleicht zu begnügen haben, und zwar mit demselben Bewußtsein, mit welchem wir jetzt die Aufstellung einer neuen deutschen Kleidermode für uns, und namentlich unsere Frauen, als einen vergeblichen Reaktions-Versuch gegen den Geist unserer Civilisation erkennen müssen.

Denn so weit unser Auge schweift, beherrscht uns die Mode. —

Aber neben dieser Welt der Mode ist uns eben gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt". Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten

Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung, wie wir dieses Phänomen schon oben berührten, die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dieß ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein. —

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizirte sich das Drama auf die Bühne. Wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begrifffest zuhalten versuchte, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde.

Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wieder belebte. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hin-

durch auf ihre Seele, den in der Kirche andererseits verkommenden Geist des Christenthums, zu bringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier *sehen*. — Doch es kam die Herrschaft der Mode: wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Wir verfolgten nun an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der Herrschaft der „Mode" befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt"

giebt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet; so läßt er auch jenen Vers „was die Mode streng getheilt", bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem drama-

tischem Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort „streng" für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwert getheilt!"

Dieses „Schwert" schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech" hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!" —*)

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, so weit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst

*) In der übrigens so verdankenswerthen Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke ist von einem Mitgliede des an einem anderen Orte von mir charakterisirten musikalischen „Mäßigkeitsvereines", welches die „Kritik" dieser Ausgabe besorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieser so sprechende Zug vertilgt, und für das „frech" der Schott'schen Originalausgabe das wohlanständige, sittig-mäßige „streng" eigenmächtig hingestellt worden. Ein Zufall entdeckte mir soeben diese Fälschung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet ist, uns mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir sie für alle Zeiten einer in diesem Sinne progressiv sich ausbildenden Kritik verfallen sehen müßten. —

richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.

Wie schwer nun aber die richtige Selbsterkenntniß, namentlich für eine ganze Nation ist, erfahren wir jetzt zu unserem wahren Schrecken an unserem bisher so mächtigen Nachbarvolke der Franzosen; und wir mögen daraus eine ernste Veranlassung zur eigenen Selbsterforschung nehmen, wofür wir uns glücklicher Weise nur den ernsten Bemühungen unserer großen deutschen Dichter anzuschließen haben, deren Grundstreben, bewußt wie unbewußt, diese Selbsterforschung war.

Es mußte diesen fraglich dünken, wie das so unbeholfen und schwerfällig sich gestaltende deutsche Wesen neben der so sicher und leicht bewegten Form unserer Nachbarn romanischer Herkunft einiger Maaßen vortheilhaft sich behaupten sollte. Da andererseits dem deutschen Geiste ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war, frug es sich immer, wie dieser Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hier aus zu einem günstigen Einflusse auf den Geist und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, sehr ersichtlicher Weise, Beeinflussungen dieser Art mehr schädlich als vortheilhaft von dorther auf uns gewirkt hatten.

Verstehen wir nun die beiden durch das Leben unseres größten Dichters gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problem's, welches sofort beim Antritt seiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konzeption des „Faust" und des „Wilhelm Meister" ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goethe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust": wie vor dem Übermaaße der

eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problem's im „Wilhelm Meister". In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur oberflächlich versteht: ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon" erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon" ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignon's Tode wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister" empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; und — er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen: Helena selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen: aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig

Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir, wie wir im Laufe unserer Untersuchung die analogischen Gleichnisse aus der Philosophie und Physiologie heranzogen, jetzt auch dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. —

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völker beglücken soll, wie er berufen ist. Verspotte uns, wer will, wenn wir diese unermeßliche Bedeutung der deutschen Musik beilegen; wir lassen uns dadurch so wenig irre machen, als das deutsche Volk sich beirren ließ, da seine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an seiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dieß wußte unser großer Dichter, als er nach einer Tröstung dafür suchte, daß ihm die Deutschen so läppisch und nichtig in ihren, aus schlechter Nachahmung entsprungenen Manieren und Gebahrungen erscheinen; sie heißt: „Der Deutsche ist tapfer". Und das ist etwas! —

Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Werth, und werfe es den falschen Schein von sich: möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Dichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unseren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unsere Waffen dringen, an dem Ursitze der „frechen Mode" hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen: was dort unsere Denker, unsere Dichter, nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute be-

rührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

Über die

Bestimmung der Oper.

Vorwort.

Bei der Ausführung der vorliegenden, zu einem akademischen Vortrage bestimmten Abhandlung, traf der Verfasser auf die Schwierigkeit, über einen Gegenstand sich nochmals verbreiten zu sollen, welchen er bereits vor längerer Zeit in einem besonderen Buche, mit dem Titel: Oper und Drama, in jeder Hinsicht ausführlich behandelt zu haben glaubt. Konnte bei der dießmal nöthigen gedrängten Fassung der Hauptgedanke nur in seinen Umrissen ausgeführt werden, so dürfte Derjenige, welcher durch diese Schrift sich zu einer ernsteren Theilnahme angeregt fühlen sollte, die näheren Aufschlüsse über meine auf diesen Gegenstand bezüglichen Gedanken und Urtheile in jenem von mir verfaßten früheren Buche zu suchen haben. Es würde ihm dann auch wohl nicht entgehen, daß, wenn im Betreff des Gegenstandes selbst, nämlich der Bedeutung und des Charakters, welche der Verfasser dem musikalisch konzipirten Drama zuspricht, zwischen der älteren, ausführlicheren, und der gegenwärtigen, gedrängteren Fassung zwar eine vollständige Übereinstimmung herrscht, in mancher Beziehung diese letztere dennoch neue Gesichtspunkte darbietet, von welchen aus betrachtet Verschiedenes auch anders sich darstellt; und hierin dürfte das Interessante dieser neueren Abhandlung auch für Diejenigen liegen, welche mit der älteren sich bereits vertraut gemacht hatten.

Es war mir allerdings zur immer neuen Erwägung des von mir selbst Angeregten genügend Zeit gelassen worden, und wohl hätte es mir erwünscht sein müssen, von diesen dadurch abgezogen zu wer-

den, daß mir dagegen der Beweis für die Richtigkeit meiner Ansichten auf dem praktischen Wege erleichtert worden wäre. Die Ermöglichung einzelner, in meinem Sinne korrekter, theatralischer Leitungen konnte hierfür nicht ausreichend sein, sobald diese nicht gänzlich außerhalb der Sphäre des heutigen Opernwesens gestellt waren; das vorherrschende Theaterelement unserer Zeit, mit allen seinen nach innen und außen wirkenden gänzlich unkünstlerischen, undeutschen, und sittlich wie geistig verderblichen Eigenschaften, ist es, welches sich stets wie ein erdrückender Dunstnebel wieder über die Stätte zusammenzieht, von wo aus es den ermüdendsten Anstrengungen etwa gelingen konnte, einmal auf das Sonnenlicht ausblicken zu lassen. Auch diese vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfassers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein, auch von dieser Seite her geleiteter letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen sein, wie er, einzig von diesem Trachten bestimmt, dazu veranlaßt ward, den von ihm behandelten Gegenstand neuen Gesichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur suchen muß, das ihn einnehmende Problem so zu stellen, daß es endlich Denjenigen auch sich zukehre, die zu seiner ernsten Betrachtung einzig befähigt sein können. Daß ihm dieser Erfolg bisher noch so schwer zu gewinnen war, und er sich immer wie ein monologisirender einsamer Wanderer, der etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrezensions-Sümpfe angequackt wurde, vorkommen mußte, hierin sprach sich ihm eben die Grundverdorbenheit der Sphäre aus, in welche er sich für sein Problem zunächst gebannt sah, weil in ihr andererseits doch nur die einzigen produktiven Elemente des höheren Kunstwerkes liegen, welchen die Blicke der jetzt gänzlich außerhalb dieser Sphäre Stehenden zugewendet zu haben der wahrhaft beabsichtigte Erfolg auch der vorliegenden Schrift nur sein kann.

Eine wohlgemeinte Klage ernsthafter Freunde des Theaters giebt der Oper die Schuld am Verfalle desselben. Sie begründet sich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Interesses am rezitirten Schauspiele, sowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatischen Leistungen des Theaters überhaupt.

Die Richtigkeit dieser Beschuldigung muß einleuchtend erscheinen. Zu untersuchen wäre nur, wie es kam, daß seit den ersten Anfängen des modernen Theaters zu jeder Zeit die Ausbildung der Oper vorbereitet worden ist, und daß von den ausgezeichnetsten Geistern wiederholt die Fähigkeiten eines dramatischen Kunstgenre's aufmerksam erwogen worden sind, durch deren einseitige Ausbildung dieses die Gestalt der heutigen Oper angenommen hat. Wir dürften bei einer solchen Untersuchung zu einer Betrachtung hingeleitet werden, welche unsere größten Dichter in einem gewissen Sinne uns als Vorarbeiter für die Oper zeigte. Wenn diese Behauptung mit großer Mäßigung festzuhalten ist, muß uns andererseits der Erfolg der Leistungen unserer großen deutschen Dichter für das Theater, und die Einwirkung jener auf den Geist unserer dramatischen Darstellungen zu der ernsten Erwägung dessen führen, wie gerade dieser Wirkung, d. h. dem Einflusse jener großen dichterischen Arbeiten auf den Charakter unserer theatralischen Leistungen, die Oper mit so überwältigender Bestimmung des theatralischen Kunstgeschmackes im Allgemeinen entgegentreten konnte. Zu einer deutlichen Einsicht hierein dürften wir gelangen, wenn wir

uns bei dieser Untersuchung zu allernächst an das thatsächliche Ergebniß halten, welches sich im Charakter der theatralischen Leistungen des eigentlichen Schauspieles kundgiebt, wie es aus der Einwirkung des Goethe'schen und Schiller'schen Drama's auf den Geist der Darstellungsweise unserer Schauspieler sich herausgestellt hat.

Den Erfolg dieser Einwirkung erkennen wir sofort als das Ergebniß eines Misverhältnisses zwischen der Befähigung unserer Schauspieler und der ihnen gestellten Aufgabe. Eine klare Beleuchtung desselben gehört der Geschichte der deutschen Schauspielkunst an, und ist auf diesem Felde auch durch anerkennenswerthe Leistungen bereits vorgenommen worden. Indem wir uns hier einerseits auf diese beziehen, andererseits das dem Übelstande zu Grunde liegende tiefere ästhetische Problem für den späteren Gang unserer Untersuchung aufbewahren, käme es für das Erstere nur darauf an, festzustellen, daß die ideale Tendenz unserer Dichter für die dramatische Darstellung sich einer Form bedienen mußte, in welcher das Naturell und die Bildung unserer Schauspieler sich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerseits der seltensten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollständig zu lösen, welche für unsere, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutschen Wesens gewöhnte, Schauspieler viel zu hoch gestellt war, um sie bei dem jäh angestellten Versuche ihrer Lösung nicht in die verderblichste Verwirrung zu bringen. Das übel berufene „falsche Pathos" verdankt seine Entstehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Misverhältnisse. Ihm war in den früheren Zeiten der deutschen Schauspielkunst das, den sogenannten „englischen Comödianten" besonders eigenthümliche groteske Affektiren vorausgegangen, welches von diesen auf die rohe Darstellung gröblichst zubereiteter alt-englischer, auch Shakespeare'scher Stücke angewendet worden war, und das wir heute noch auf dem verkommenen englischen Nationaltheater antreffen. Gegen dieses hatte sich der gesunde Trieb des sogenannten „Naturwahren" gerichtet, welches seinen entsprechenden Ausdruck in der Darstellung des „bürgerlichen" Drama's

gewann. Es ist zu bemerken, daß, wenn selbst Lessing, wie nicht minder Goethe in seiner Jugend, für dieses bürgerliche Drama dichterisch wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten nun unsere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf; herrschte hierbei der Sinn für fortgesetzte Pflege des „Naturwahren" vor, so mußte sich doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als poetisches Pathos zu realisiren war. Dem mit diesem Zweige unserer Kunstgeschichte einiger Maaßen Vertrauten ist es bekannt, in welcher Weise unsere großen Dichter in ihren Bemühungen, den neuen Styl den Schauspielern einzubilden, gestört wurden; ob sie, auch ohne diese Störungen, in der Folge hierin glücklich gewesen wären, ist jedoch andererseits durchaus zu bezweifeln, da sie bisher schon nur mit einem künstlichen Scheine dieses Erfolges, welcher sich eben als das sogenannte „falsche Pathos" völlig regelmäßig ausbildete, sich hatten begnügen müssen. Dieses blieb, als dem bescheidenen Grade der Begabung der Deutschen für das Schauspiel entsprechend, hinsichtlich des Charakters der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von jener andererseits so großartigen Einwirkung unserer Dichter auf das Theater übrig.

Was sich in diesem „falschen Pathos" aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein so nichtig wie jenes Pathos selbst war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unsere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetischen zugewendeten theatralischen Schriftsteller zu erinnern haben. Als einzige Reaktion hiergegen würde das immer wieder neu gepflegte bürgerliche Prosa-Schauspiel oder Lustspiel unserer Zeit angesehen werden können, wenn das französische „Effektstück"

nicht mit so überwältigendem Einflusse in dieser Richtung auch bei uns Alles zu bestimmen und zu beherrschen vermocht hätte. Hierdurch ist vollends jede irgend erkennbare Reinheit der Typen unseres Theaters getrübt worden, und was wir selbst von Goethe's und Schiller's Dramen für unser Schauspiel übrig behalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimniß der Anwendung des „falschen Pathos'", der „Effekt".

Wenn alles für das Theater Geschriebene und auf ihm Gespielte gegenwärtig nur von dieser einzigen Tendenz des „Effektes" eingegeben wird, so daß, was diese Tendenz unkenntlich läßt, sofort der Nichtbeachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir sie bei den Darstellungen der Goethe'schen und Schiller'schen Stücke einzig festgehalten sehen; denn in einem gewissen Sinne liegt hier das aus Misverstand hervorgegangene Vorbild zu dieser Tendenz verborgen. Das Bedürfniß des „poetischen Pathos'" gab unseren Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetorische Diktion ein, welche, da die ideale Absicht von unseren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch ausgeführt werden konnte, zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt" war, d. h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie thatsächlich sich im heftigen „Applaus" zu dokumentiren hat. Der „Applaus" und die „Abgangs"-Tirade, welche jenen unverweigerlich hervorrufen sollte, sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge" der Rollen unserer klassischen Schauspiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz so bemessen, wie der — einer italienischen Opernpartie; und allerdings kann man es nun unseren applausbedürftigen Priestern Thalia's und Melpomene's nicht verargen, wenn sie mit Neid und Scheelsucht auf die Oper blicken, in welcher diese „Abgänge" noch bei weitem zahlreicher sich vorfinden, und die Applausstürme mit bedeutend größerer Sicherheit gewährleistet sind, als selbst in den wirkungsreichsten Schau-

spielen; und da nun unsere Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unserer Schauspieler leben, so ist es sehr erklärlich, daß der Opernkomponist, der dieses Alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiaccentes am Schlusse jeder beliebigen Sängerphrase so leicht bewirkt, ihnen ein sehr verhaßter Nebenbuhler dünkt.

In Wirklichkeit stellt sich aber so, und nicht anders, der äußere Anlaß zu der Klage, von deren Beachtung wir ausgingen, sowie der bei ihrer Untersuchung zu allernächst erfaßbare Charakter derselben heraus. Daß ich weit entfernt von der Meinung bin, hiermit auch den tieferen Grund dieser Klage bezeichnet zu haben, deutete ich vorläufig genügend an: wollen wir diesen näher erfassen, so dünkt es mich aber am rathsamsten, durch genaue Erwägung des Charakters der äußerlichen Kennzeichen derselben, wie sie eben jeder Erfahrung offen liegen, zur Enthüllung ihres inneren Kernes zu gelangen. Deßhalb stellen wir nur zunächst fest, daß dem Charakter aller theatralischen Darstellungen eine Tendenz innewohnt, welche sich in ihrer übelsten Konsequenz als Trachten nach dem sogenannten Effekt ausweist, und, wenn gleich dem rezitirten Schauspiele nicht minder zu eigen, doch in der Oper am vollständigsten sich zu sättigen vermag. Der Anklage der Oper von Seiten des Schauspieles liegt in ihren gemeinsten Motiven wohl eben nur der Ärger über ihren größeren Reichthum an Effektmitteln zu Grunde: einen hiergegen weit größeren Anschein von Berechtigung erhält aber der ernstliche Verdruß des Schauspielers, welcher die ersichtlich dünkende Leichtigkeit und Frivolität dieser Effektmittel gegenüber der immerhin schwierigeren Bemühung, mit welcher er für einige Richtigkeit der von ihm darzustellenden Charaktere zu sorgen hat, abwägt. Das Schauspiel darf nämlich, auch nur in seiner äußerlichen Wirkung auf das Publikum betrachtet, immer noch sich des Vorzuges rühmen, daß in ihm die dargestellte Handlung selbst, sowie die sie verknüpfenden Vorgänge und erklärenden Motive, verständlich werden müssen, um die Theilnahme des Zuschauers zu fesseln, und daß ein Stück, von lauter deklamatorischen Effektstellen zusammenge-

setzt, ohne eine zu Grunde liegende, verständlich sich ausdrückende und dadurch das Interesse bestimmende Handlung, hier noch zu dem Undenkbaren gehört. Dagegen darf nun der Oper zur Last gelegt werden, daß hier eine bloße Aneinanderreihung auf die Erregung eines rein sinnlichen Gefühlvermögens berechneter Effektmittel, sobald in ihrer Aufeinanderfolge nur ein gefälliger Wechsel von Kontrasten geboten ist, durchaus genüge, um über die Abwesenheit jeder verständlichen oder vernünftigen Handlung zu täuschen.

Offenbar liegt diesem Anklagepunkte ein sehr ernstliches Motiv zu Grunde. Dennoch dürften bei näherem Eingehen auch hiergegen sich noch Zweifel erheben. Daß der sogenannte Text einer Oper interessant sein müsse, haben zu jeder, und namentlich auch neuerer Zeit die Komponisten so deutlich gefühlt, daß die Erlangung eines guten „Buches" zu ihren ernstlichsten Bemühungen gehörte. Eine ihrem Charakter nach anziehende, oder vielleicht gar aufreizende Aktion hat, namentlich in unserer Zeit, einer Oper, wenn sie stark wirken sollte, immer zu Grunde liegen müssen, so daß es schwierig sein würde, dem losen Gefüge eines Operntextes die dramatische Tendenz durchaus absprechen zu wollen. Daß in diesem Sinne sogar keineswegs anspruchslos verfahren wurde, erkennen wir daraus, daß es fast kein Stück Shakespeare's giebt, und bald keines von Schiller und Goethe geben wird, welches der Oper nicht eben gerade nur gut genug dünkte, für sie verarbeitet zu werden. Gerade dieser Misbrauch durfte mit großem Rechte nun wieder unsere Schauspieler und Theaterdichter verdrießen; es war ihnen erlaubt auszurufen: „was sollen wir uns nun ferner noch ernstlich bemühen, wahre dramatische Aufgaben richtig zu lösen, wenn das Publikum von uns fort dahin sich drängt, wo dieselben Aufgaben in frivolster Entstellung zur bloßen Vermehrung der gemeinsten Effektmittel verwendet werden?" Allerdings könnte man ihnen hierauf wieder entgegenhalten, wie es wohl möglich gewesen sein würde, dem deutschen Publikum die Oper „Faust" des Herrn Gounod zu bieten, wenn unsere Schauspielbühne den Goethe'schen „Faust" ihm zum

wirklichen Verständnisse zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich ersehen wir, daß das Publikum von dem sonderbaren Bemühen unserer Schauspieler, mit dem Monologe unseres „Faust" es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit sich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts Rechtem kommen wollte.

An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu ersehen, wohin es mit unserem Theater überhaupt gekommen ist. Dennoch darf es uns auch jetzt noch nicht vollständig richtig erscheinen, wenn an diesem unleugbaren Verfalle dem Aufkommen der Oper allein die Schuld gegeben werden soll; vielmehr dürfte uns dieses Aufkommen in Wirklichkeit ebensowohl die Schwäche unseres Schauspieles, und die Unmöglichkeit innerhalb seiner Grenzen und der ihm einzig zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der idealen Anlage des Drama's überhaupt entsprechen zu können, aufdecken. Gerade hier, wo das höchste Ideal mit der größten Trivialisirung desselben sich berührt, wie in dem soeben herangezogenen Beispiele, muß uns die Erfahrung erschrecken, und einen tiefen Einblick in die Natur des vorliegenden Problem's aufdrängen. Wir könnten die Nöthigung hierzu noch von uns halten, wenn wir eben nur eine große Entsittlichung des öffentlichen Kunstgeschmackes zugeben, und den Gründen derselben im weiteren Felde unseres öffentlichen Lebens nachforschen wollten. Da es aber gerade für uns, die wir eben von diesem Standpunkte aus zu jener erschreckenden Erfahrung gelangten, nicht möglich sein kann, auf dem weiten Umwege der Annahme einer Regeneration unseres öffentlichen Geistes zu der Vorstellung einer glücklichen Einwirkung von dieser Seite her auf unseren öffentlichen Kunstgeschmack im Besonderen zu gelangen, so dürfte uns wohl der Versuch dagegen räthlich dünken, auf dem unmittelbaren Wege der Erforschung des hier zu Grunde liegenden, zunächst rein ästhetischen Problem's zu einer Lösung zu gelangen, welche uns vielleicht auch zu einer hoffnungsvollen Annahme der Möglichkeit

einer Einwirkung von dieser entgegengesetzten Seite her auf den öffentlichen Geist überhaupt führen könnte.

Um uns für diesen Zweck sogleich genau zu bestimmen, stellen wir daher sofort eine These auf, deren Durchführung uns angelegen sein möge. Sie heiße so:

Wir geben zu, daß die Oper den Verfall des Theaters offenbar gemacht hat: muß es zweifelhaft erscheinen, ob sie diesen Verfall herbeiführte, so ist an ihrer jetzigen vorherrschenden Wirksamkeit doch deutlich zu erkennen, daß sie allein berufen sein kann, unser Theater wieder aufzurichten; daß diese Wiedererhebung ihr aber nur dann wahrhaft glücken kann, wenn sie unser Theater zugleich der Erreichung Dessen zuführt, wozu ihm die idealen Anlagen so besonders inne wohnen, daß an der bisherigen ungeeigneten und ungenügenden Entwickelung derselben gerade das deutsche Theater ärger verkümmerte, als das französische Theater, welchem diese idealen Anlagen nicht zu eigen waren, und welches daher in einer beschränkteren Sphäre sich leicht zu realer Korrektheit ausbilden konnte. —

Eine verständig ausgeführte Geschichte des theatralischen „Pathos'" würde es uns deutlich machen, worauf es bei der idealen Richtung des modernen Drama's von jeher abgesehen war. Hier würde es nun lehrreich sein, zu beachten, wie die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt ließen, dagegen sofort die Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik versuchten, und somit auf diesem Wege in immer einseitigerer Abirrung die Oper produzirten. Während dieß, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung des fein gebildeten Kunstgeistes der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, in Italien vor sich ging, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte. Erst von der Grundlage dieser

realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendenz nicht fern geblieben sein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakespeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und der Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen zu lassen, daß sie sich jeder Bemessung mit einem der antiken Form bisher misverständlich entnommenen Maaßstabe entzogen. Das Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeare's trug vielleicht nicht minder, als die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen andererseits, dazu bei, unsere großen Dichter in ihren Bildungen für das Drama zu bestimmen. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris" auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus' für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und daß Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan" ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte.

Es ist uns durch dieses Verhalten Goethe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des *Dichters*, rein als solchen, gewährt. Mußte ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten sie andererseits dem *Musiker* die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Drama's idealisch zu beleben, mit

nicht minderem Unbegreifen seines Verfahrens hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich befähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß sie sich nur wie in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten. Versuchten wir dagegen nun uns in die Natur dieses Zweifels zu versenken, so dürften wir auf das Bekenntniß einer Unzulänglichkeit des dichterischen Wesens treffen, welches, rein an sich, nur als Abstraktum zu fassen ist, und erst durch das Material seiner Gestaltungen zu einem Konkretum wird. Ist ohne dichterisches Wesen weder der Plastiker noch der Musiker denkbar, so fragt es sich nur, wie Dasjenige, was in diesen als latent wirkende Kraft das Kunstwerk hervorbringt, im reinen Dichter als bewußter Gestaltungstrieb zu demselben Ergebnisse führen könne?

Ohne uns tiefer auf die Erforschung der hiermit berührten Geheimnisse einzulassen, müssen wir uns doch Dessen erinnern, was den modernen Kulturdichter vom naiven Dichter der alten Welt unterscheidet. Dieser war vor Allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewußt wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, mußte unseren

großen Kulturdichtern als der ersprießlichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken; und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Drama's verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Kompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist. Daß die hier mitwirksamen apollinischen Elemente namentlich es waren, welche der griechischen Tragödie, als litterarischem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung, namentlich auch der Philosophen und Didakten zuwendeten, konnte unsere neueren Dichter, welchen hierin zunächst auch nur anscheinende Litteraturprodukte vorlagen, sehr erklärlicher Weise zu dem Urtheile verleiten, daß in dieser didaktischen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Drama's zu finden, und demgemäß auch einzig durch ihre Einprägung in das vorgefundene populäre Drama dieses zu idealer Bedeutung zu erheben sei. Der ihnen innewohnende wahrhaft künstlerische Geist bewahrte sie davor, der nackten Tendenz das lebenvolle Drama selbst aufzuopfern; aber, was dieses durchgeistigen, gleichsam auf den Kothurn der Idealität erheben sollte, konnte nur die von vornherein hochgestellte Tendenz sein, und zwar um so mehr, als das ihnen einzig zur Verfügung gestellte Material, das Werkzeug der Verständlichung der Begriffe, die Wortsprache, eine Veredelung und Erhöhung des Ausdruckes nur nach dieser Seite hin denkbar, oder auch räthlich erscheinen lassen konnte. Die dichterisch gefaßte *Sentenz* konnte einzig der höheren *Tendenz* entsprechen, und die Wirkung von dieser Seite her auf das, durch das Drama immerhin erregte, sinnliche Empfängnißvermögen mußte der sogenannten *poetischen Diktion* übertragen werden. Diese aber ist es, welche in der Darstellung ihrer Stücke eben zu jenem „falschen Pathos" verführte

dessen Erkennung unsere großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen mußte, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia" und des Mozart'schen „Don Juan" so bedeutend erfaßt fühlten.

Was sie hier so stark ergreifen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch so lang' er strebt", oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht", war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniß der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet", so sagte diese: „das ist!" Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen.

Aber wie räthselhaft mußte unseren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Maaßstabe als Künstler bemessen, fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von ihm ausgehenden ungeheueren Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfaßlichen architektonischen Sinn, dessen willkürlich zu-

sammengesetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia" jenes zerstreute Formengewirr zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefaßt hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter" sofort sich aufgeben wollte? — Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchster Idealität, von welcher die künstlerischen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunst nicht aufzufinden waren. Diese Unbegreiflichkeit vermehrte sich, wenn endlich gerade von diesem Gluck'schen Werke, welches durch sein der Antike fertig entnommenes Süjet von edelstem tragischem Werthe so sinnvoll gehoben war, abgesehen wurde, und der Oper in jeder noch so unsinnigen oder seichten Gestaltung unter gewissen Umständen eine unvergleichliche Wirkung selbst im idealsten Sinne zugesprochen werden mußte. Diese Umstände traten aber sofort ein, wenn ein großes dramatisches Talent sich der Partien einer solchen Oper bemächtigte. Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des „Romeo" in der Bellini'schen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo" der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? Hierbei muß aber bezeugt werden, daß diese Wirkung keineswegs etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun wiederum aber selbst der gleichen Schröder-Devrient

im allervorzüglichsten rezitirten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der, selbst in dieser dürftigsten Form immer noch idealisch verklärenden, Musik gelingen konnte.

Gerade eine Erfahrung, wie diese zuletzt in Betracht gezogene, dürfte uns aber auf den richtigen Weg zur Erlangung eines Urtheiles, und zur Auffindung des wahren Faktors bei der Hervorbringung des dramatischen Kunstwerkes führen. — Da der Antheil des Dichters hierbei so sehr gering war, glaubte Goethe die Autorschaft der Oper ausschließlich dem Musiker zusprechen zu müssen; inwiefern dieses einen sehr ernstlichen Sinn hat, dürfte uns nun erklärlich werden, wenn wir zunächst dem zweiten Gegenstande der Unbegreiflichkeit auf dem Gebiete des Drama's für unsere großen Dichter, nämlich der Eigenthümlichkeit Shakespeare's und seines künstlerischen Verfahrens näher zu treten uns gestatten, um hierüber einem richtigen Aufschlusse nachzugehen. —

Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine Monstruosität; bis in die neueste Zeit ist er selbst auch den Deutschen ein Gegenstand stets erneueter Untersuchungen geblieben, deren Ergebniß noch so wenig sich als ein sicheres herausgestellt hat, daß die allerverschiedenartigsten Ansichten und Behauptungen zu jeder Zeit sich immer wieder geltend zu machen suchen. So ist diesem räthselhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunstbildung angesehen werden durfte, neuerdings sogar wiederum die konsequenteste Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben worden. Goethe, der ihn noch im „Wilhelm Meister" als „vortrefflichen Schriftsteller" einführt, fand bei stets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für sein immer vorsichtiger werdendes Urtheil schließlich darin einen Anhalt, daß er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, sondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingestellten Personen als Charaktere verkörpert aufsuchte. Je näher aber wieder auf diese Gestaltungen hingesehen wurde, desto räthselhafter verbarg

sich das Verfahren des Künstlers hierbei dem Forscherblicke: war der große Plan eines Stückes deutlich zu erfassen, und eine konsequent sich entwickelnde Handlung, wie sie sich meistens im gewählten Stoffe selbst vorfand, unmöglich zu verkennen, so waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten" bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Personen, nach dem Schema einer künstlerischen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Drastik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erschien, über deren richtigen Sinn wir aber erst dann Aufschluß erhielten, wenn wir das Buch schlossen, und das Drama nun lebendig sich vor uns bewegen sahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehen, vor uns stand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte. Wie aber diesem Zauberspiele die Eigenschaft eines „Kunstwerkes" beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein Dichter?

Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung stehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären. Lope de Vega, der fast nicht weniger Wunderbare, schrieb seine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und seinen Aktoren; einzig lebenvoll produktiv steht neben Corneille und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauspieler Molière; und mitten in seinem erhabenen Kunstwerke stand Aischylos als Führer des tragischen Chores. — Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales; es ist nicht zu fassen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin diese Umwendung zu bestehen habe, dürfte uns aber nicht schwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst hinweisen, und diese haben wir deutlich im Improvisiren vor uns. Der Dichter, den improvisirenden Mimen einen Plan der darzustellenden Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allervollsten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. Gewiß geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichterischen Kunstwerkes selber vor, und diese könnten wir etwa damit charakteristisch bezeichnen, daß wir uns die möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines großen Musikers vorführten. Wir haben Aussagen vorzüglicher Zeugen von dem mit Nichts zu vergleichenden Eindrucke vor uns, welchen Beethoven durch längeres Improvisiren auf dem Klaviere seinen Freunden hinterließ; die Klage, gerade diese Erfindungen nicht durch Aufzeichnung festgehalten zu wissen, dürfen wir, selbst den größten Werken des Meisters gegenüber, nicht als übertrieben ansehen, wenn wir hierzu die Erfahrung halten, daß selbst minder begabte Musiker, deren mit der Feder ausgeführten Kompositionen Steifheit und Unfreiheit anhaften blieb, durch freies Phantasiren uns in wahres Erstaunen über eine ganz unvermuthet angetroffene, oft sehr ergiebige Erfindungsgabe setzen konnten. — Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespeare'sche Drama als eine fixirte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werthe bezeichnen.

Denn bei dieser Auffassung erklärt sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Personen, welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke ganz Diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieser wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung sogar lächerlich vorkommen müßte, wenn plötzlich eine dieser Gestalten sich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieser schweigt, und bleibt uns eben ein Räthsel, wie Shakespeare. Sein Werk aber ist das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung diesem endlich wieder als Kunstwerk innewohnt, das zeigt sich daran, daß wir in seinem Autor den tiefsinnigsten Dichter aller Zeiten vermuthen müssen. —

Für die Betrachtungen, zu welchen dieses Drama so überreiche Anregung giebt, heben wir zunächst die unserer Untersuchung am dienlichsten erscheinenden Eigenschaften desselben hervor. Zu diesen gehört zuvörderst diejenige, daß es, abgesehen von allem seinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirksamen *Theaterstücke* angehört, wie sie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihnen unmittelbar nahestehenden Verfassern, in den verschiedensten Zeiten hergerichtet worden sind, und z. B. die populären Schauspielbühnen der Franzosen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterschied liegt hier lediglich *in dem dichterischen Werthe* der in gleicher Weise entstandenen, wahrhaft dramatischen Produkte. Dieser scheint sich auf den ersten Blick durch die Größe und Bedeutung des Handlungsstoffes zu bestimmen. Während nicht nur dem Franzosen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, sondern auch den, übrigens für das theatralische Wesen ungleich geringer begabten Deutschen, die Ereignisse dieses Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuschender Wahrheit darzustellen glückte, versagte diese wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maaße, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene

Ferne gerückten Schicksale der Heroen der Weltgeschichte und ihre Mythen auf der Scene vorgeführt werden sollten. Hierfür hatte sich der unausreichenden mimischen Improvisation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Gestalter der Mythen, und sein hierzu besonders berufenes Genie sollte sich darin kundthun, daß er den Styl der mimischen Improvisation auf die Höhe seiner dichterischen Absicht erhob. Wie es Shakespeare gelungen sein möge, seine Schauspieler selbst auf diese Höhe zu erheben, muß uns wiederum ein Räthsel bleiben; gewiß ist nur, daß die Fähigkeiten unserer heutigen Schauspieler sofort an der von Shakespeare gestellten Aufgabe scheitern. Möglich bliebe die Annahme, daß das den jetzigen englischen Schauspielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Überrest einer älteren Befähigung sei, welche, da dieses unverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entstammt, in der schönsten Zeit des englischen Volkslebens, und vermöge des hinreißenden Beispieles des dichterischen Mimen selbst, einmal zu einer so unerhörten Blüthe des theatralischen Darstellungswesens führte, daß Shakespeare's Konzeptionen in diesem völlig aufgehen konnten. Vielleicht aber dürfen wir zur Erklärung dieses Räthsels, wenn wir kein so ungemeines Wunder annehmen wollen, uns auf des großen Sebastian Bach's Schicksal beziehen, dessen uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen zunächst zu der Annahme verleiten, es müßten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergleichlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegentheil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten kennen*). Gewiß ist es, daß

*) Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniß eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich", so lautete diese wunderliche Erklärung. —

Shakespeare sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, was wir uns sehr wohl aus der ungeheueren Ermüdung, welche ihm das Einüben seiner Stücke kostete, sowie aus der Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit" hinausragenden Genie's, erklären könnten. Die ganze Natur dieses Genie's erklärt sich uns aber wiederum doch nur aus dieser „Möglichkeit" selbst, welche in der Anlage der mimischen Natur sehr wohl vorhanden war, und daher sehr richtig vom Genie vorausgesetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbestrebungen des Genius' der Menschheit in einem großen Zusammenhange erfassend, es als den Nachkommen Shakespeare's in einem gewissen Sinne von dem größten Dramatiker hinterlassene Aufgabe ansehen, jene höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimischen Kunst wirklich zu erreichen.

Dieser Aufgabe nachzutrachten scheint der innere Beruf unserer großen deutschen Dichter gewesen zu sein. Von der hierzu unerläßlich nöthigen Erkenntniß der Unnachahmlichkeit Shakespeare's ausgehend, bestimmte sie für jede Form ihrer dichterischen Konzeptionen ein Trieb, den wir bei der Festhaltung dieser Annahme wohl verstehen können. Die Aufsuchung der idealen Form des höchsten Kunstwerkes, des Drama's, mußte sie von Shakespeare ab nothwendig auf die erneuete, immer innigere Betrachtung der antiken Tragödie hinleiten; in welchem Sinne sie einzig hieraus Gewinn ziehen zu dürfen vermeinten, beleuchteten wir zuvor, und wir mußten sie, von diesem mehr als zweifelhaften Wege ab, dem unerklärlich neuen Eindrucke zugeführt sehen, welchen die edelsten Gestaltungen des, andererseits wiederum so höchst problematisch erscheinenden, Genre's der Oper auf sie hervorbrachten.

Hier war nun hauptsächlich zweies beachtenswerth, nämlich: daß die edle Musik eines großen Meisters den Leistungen selbst gering begabter dramatischer Darsteller einen idealen Zauber verlieh, welcher auch den vorzüglichsten Mimen des rezitirenden Schauspiels versagt war; während andererseits ein ächtes dramatisches Talent selbst eine

gänzlich werthlose Musik so zu adeln vermochte, daß wir von einer Leistung ergriffen waren, welche demselben Talente im rezitirenden Drama nicht gelingen konnte. Daß diese Erscheinung nur aus der Macht der Musik erklärt werden mußte, war unabweislich. Dieß konnte aber nur von der Musik ganz im Allgemeinen gelten, wogegen es unbegreiflich blieb, wie dem eigenthümlichen kleinlichen Gefüge ihrer Formen ohne eine Unterordnung der allerübelsten Art vom dramatischen Dichter beizukommen sein könnte. — Wir zogen nun das Beispiel Shakespeare's heran, um uns einen möglichen Einblick in die Natur und namentlich das Verfahren des wahrhaften Dramatikers zu gewinnen. So geheimnißvoll hier auch das Meiste bleiben mußte, ersahen wir doch, daß es die mimische Kunst war, mit welcher der Dichter gänzlich zu Eines ward, und müssen nun erkennen, daß diese mimische Kunst gleichsam der Lebensthau ist, in welchen die dichterische Absicht zu tauchen war, um, wie in zauberischer Verwandlung, als Spiegel des Lebens erscheinen zu können. Wenn nun jede Handlung, selbst jeder gemeinste Vorgang des Lebens (wie uns dieß nicht nur Shakespeare, sondern selbst jeder ächte Theaterstückmacher zeigt) als mimisches Spiel reproduzirt, sich uns in dem verklärten Lichte und mit der objektiven Wirkung eines Spiegelbildes zeigt, so müssen wir in Folge unserer weiteren Betrachtungen konstatiren, daß wiederum dieses Spiegelbild in der reinsten Verklärung der Idealität sich zeigt, sobald es in dem Zauberbronnen der Musik getränkt, gleichsam nur noch als reine Form, von jeder realistischen Stofflichkeit befreit, uns vorgehalten wird.

Nicht mehr die Form der Musik, sondern die Formen der historisch entwickelten Musik würden daher zunächst in Erwägung zu ziehen sein, wenn wiederum auf diejenige höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen des mimisch-dramatischen Kunstwerkes geschlossen werden soll, welche dem Suchenden und Trachtenden als stummes Räthsel vorschwebte, während sie andererseits sich laut und überlaut aufdrängte.

Als die Form der Musik haben wir zweifellos die Melodie zu verstehen; die besondere Ausbildung dieser erfüllt die Geschichte unserer Musik, wie ihr Bedürfniß die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur „Oper" entschied. Sollte hierbei zunächst die Form der griechischen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Haupttheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche „Drama" war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbirte Erfindung der „Arie" gebrochen werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbständigen Form als Melodie, und sie gewann deßhalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Drama's, daß dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank. Die Geschichte der in die Arienform festgebannten Melodie ist es nun, welche uns zu beschäftigen hätte, wenn wir uns für jetzt nicht damit begnügen dürften, diejenige ihrer Gestaltungen in Betracht zu ziehen, in welcher sie sich unseren großen Dichtern darbot, als sie im Allgemeinen von ihrer Wirkung sich tief ergriffen, desto mehr aber auch verwirrt fühlten, wenn sie andererseits an ein dichterisches Befassen mit ihr denken sollten. Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches diese so enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in der Weise zu beleben wußte, daß sie zu jener ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur vom Musiker zu erwarten, und dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte sich der zunehmende Reichthum der rein musikalischen Erfindung namentlich auch als einzig entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne aus, da sich in Mozart's „Don Juan" bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik zeigte, von welcher der bei weitem geringere

Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. Dem deutschen Genius aber war es vorbehalten, die musikalische Form durch höchste Belebung jedes ihrer kleinsten Bruchtheile zu der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit zu erheben, welche zum Staunen der Welt sich jetzt in der Musik unseres großen Beethoven darbietet.

Die musikalischen Gestaltungen Beethoven's tragen nun Merkmale an sich, welche sie einerseits so unerklärbar lassen, wie andererseits die Gestaltungen Shakespeare's es für den forschenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verschiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muß, scheint sich uns bei tieferem Versenken in ihr Wesen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieser Gestaltungen, selbst die Verschiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet. Führen wir hierfür, als das am schnellsten Faßliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, daß, was uns in den Äußerungen des Humor's der Shakespeare'schen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motivengestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität, nämlich als das Gemüth unabweislich bestimmende Melodie darstellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muß uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar schaffen und gestalten, ist das wirkliche Kunstwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieses zwar

erst dann mit Erfolg, wenn er ihn selbst der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, daß das Shakespeare'sche Drama am verständlichsten unter dem Begriffe einer „fixirten mimischen Improvisation" zu fassen sei; und hatten wir anzunehmen, daß der höchste dichterische Werth, wie er zunächst von der Erhabenheit des Stoffes sich herschreibt, diesem Kunstwerke durch die Erhöhung des Styles jener Improvisation gesichert werden müsse, so dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer solchen Erhöhung auf das vollkommen entsprechende Maaß einzig von derjenigen Musik erwarten wollten, welche sich hierzu so verhielte, wie die Beethoven'sche Musik eben zum Shakespeare'schen Drama sich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'schen Musik auf das Shakespeare'sche Drama zu erkennen wäre, dürfte andererseits durch seine Ausgleichung gerade auch zur höchsten Vollendung der musikalischen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel, führen. Was unsere großen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und was in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in derselben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fußt; diese bereits andererseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können, so daß die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Drama's sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmäßigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschiene, deren sinnvollste Ermeßlichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und

hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunstwerkes bezeichnet, welche, wie sie andererseits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutschen Sprache, als der ausgebildetsten der modernen Originalsprachen, denkbar ist, so lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maaßstab an dasselbe gelegt würde, welchem es eben vollständig entwachsen sein müßte; wogegen der entsprechende neue Maaßstab etwa dem Eindrucke entnommen sein könnte, welchen der Glückliche, der dieß erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improvisationen des unvergleichlichsten Musikers empfing. Nun soll uns aber der größte Dramatiker gelehrt haben, auch diese Improvisation zu fixiren, denn im höchsten denkbaren Kunstwerke sollen die erhabensten Inspirationen Beider mit unermeßlicher Deutlichkeit fortleben, als das Wesen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt selbst erkennen läßt.

Halten wir nun diese Bezeichnung einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Improvisation von vollendetem dichterischem Werthe" für das von uns in Aussicht genommene Kunstwerk fest, so dürfte sich uns, unter der Anleitung erfahrungsmäßiger Wahrnehmungen, auch auf die praktische Seite der Ausführung desselben ein überraschender Lichtblick eröffnen. — In einem sehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unseren großen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhetes Pathos, und für dieses endlich das technische Mittel der bestimmten Fixirung aufzufinden. So bestimmt Shakespeare seinen Styl dem Instinkte der mimischen Kunst selbst entnommen hatte, mußte er für die Darstellung seiner Dramen doch an die zufällige größere oder geringere Begabung seiner Schauspieler gebunden bleiben, welche gewissermaaßen alle Shakespeare's sein mußten, wie er selbst allerdings jederzeit wiederum ganz die dargestellte Person war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß sein Genie in den Aufführungen seiner Stücke mehr als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Was

unsere großen Dichter an die Musik so nachdenklich fesselte, war, daß sie reinste Form, und dabei sinnlichste Wahrnehmbarkeit dieser Form war; die abstrakte Zahl der Arithmetik, die Figur der Mathematik, tritt uns hier als das Gefühl unwiderleglich bestimmende Gestalt, nämlich als Melodie entgegen, und diese ist ebenso untrüglich für die sinnliche Wiedergebung zu fixiren, als dagegen die poetische Diktion der aufgeschriebenen Rede jeder Willkür der Persönlichkeit des Rezitirenden überliefert ist. Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, dieß gelingt dem Tonsetzer mit größter Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt*) gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie dieß höchstens von dem bildenden Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte.

Halten wir zu dieser erstaunlichen Macht des Musikers diejenige Fähigkeit seiner Kunst, welche wir aus den Anfangs erwähnten Erfahrungen erkannten, — nämlich aus diesen, daß selbst eine unbedeutende Musik, sobald sie nicht geradeweges zu der gemeinen Groteske gewisser heute beliebter Operngenre's ausartet, dem bedeutenden dramatischen Talente, anderweitig ihm unerreichbare, Leistungen ermöglicht, sowie daß eine edle Musik selbst geringeren dramatischen Talenten Leistungen von anderweitig überhaupt unerreichbarer Art gewissermaaßen abnöthigt, — so dürfte uns wohl kaum ein Zweifel über

*) Daß dieser Takt der richtige sein muß, hierauf kommt es allerdings so überaus entscheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber sofort aufhebt; worüber ich mich am besonderen Orte deßhalb ausführlicher verbreitet habe.

en Grund einer völligen Bestürzung ankommen, welche diese Einsicht dem Dichter unserer Zeit hervorruft, sobald er mit den einzig ihm zu Gebote stehenden Mitteln derselben Sprache, in welcher jetzt selbst die Journalartikel zu uns reden, des Drama's in einem edlen Sinne erfolgreich sich zu bemächtigen verlangt. Gerade nach dieser Seite hin müßte aber unsere Annahme der dem musikalisch konzipirten Drama vorbehaltenen höchsten Vollendung eher ermuthigend als niederschlagend einwirken, denn es beträfe hier zunächst die Reinigung eines großen, vielgestaltigen Kunstgenre's, des Drama's überhaupt, dessen heutige Verirrungen durch die Wirksamkeit der modernen Oper sowohl gesteigert, als aufgedeckt worden sind. Um hierüber zur Klarheit zu gelangen, und um das Feld ihrer künftigen gedeihlichen Produktivität genau abmessen zu können, sollte vielleicht unseren Dramatikern es gerathen dünken müssen, der Abstammung des modernen Theaters nachzugehen, die Wurzel desselben aber nicht im antiken Drama zu suchen, welches in seiner Form ein so bestimmtes Originalprodukt des hellenischen Geistes, seiner Religion, ja seines Staates ist, daß die Annahme einer Nachahmbarkeit derselben nothwendig zu den größten Verirrungen führen mußte. Die Herkunft des modernen Theaters zeigt uns dagegen auf dem Wege seiner Ausbildung eine solche Fülle vortrefflichster Erzeugnisse von allergrößtem Werthe, daß er füglich wohl ohne Beschämung weiter betreten werden dürfte. Das eigentliche „Theaterstück", im allermodernsten Sinne, hätte gewiß einzig immer die gesunde Grundlage aller weiteren dramatischen Bestrebungen zu sein: um hierin glücklich zu wirken, ist es aber zu allernächst nöthig, den Geist der theatralischen Kunst, welche ihre Basis in der mimischen Kunst selbst hat, richtig zu erfassen, und sie nicht für die Ausstaffirung von Tendenzen, sondern zur Abspiegelung wirklich gesehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzosen, welche hierin noch vor Kurzem so Vortreffliches leisteten, beschieden sich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter sich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsstunden neuer Shakespeare's nicht in

jedem Kalender nachzulesen sein. Handelt es sich endlich um die Befriedigung idealer Anforderungen, so würde gerade der Wirksamkeit des von uns gemeinten allvermögenden dramatischen Kunstwerkes mit größerer Sicherheit, als bisher dieß möglich war, der Grenzpunkt zu entsehen sein, bis zu welchem diese Forderungen sich zu erheben berechtigt wären. Dieser Punkt würde genau da zu erkennen sein, wo in jenem Kunstwerke der Gesang zum gesprochenen Worte hindrängt. Hiermit sei nun aber keineswegs eine absolut niedrige Sphäre angezeigt, sondern nur eine durchaus verschiedene, andersartige; und wir dürften uns den Einblick in diese Unterschiedenheit sofort verschaffen, wenn wir gewisse unwillkürliche Nöthigungen zu einem Exzesse unserer besten dramatischen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche diese sich getrieben fühlten, ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu sprechen. Hierzu sah sich z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio" gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist — todt", das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud: da nun hiergegen der namentlich leidenschaftlich erregten Musik so gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologisches Element zugesprochen zu werden pflegt, so dürfte es überraschen, gerade an diesem Beispiele zu erkennen, wie zart und von rein idealer Form ihre wirkliche Sphäre ist, weil das reale Schrecken der Wirklichkeit sich nicht in ihr erhalten kann, wogegen allerdings die Seele alles Wirklichen einzig in ihr sich rein ausdrückt. — Offenbar giebt es also eine Seite der

Welt, welche uns auf das Ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat: vielleicht ist dieses Gebiet am sichersten zu ermessen, wenn wir auf ihm von dem ungeheueren Mimen Shakespeare uns bis auf den Punkt geleiten lassen, wo wir diesen bei der verzweiflungsvollen Ermüdung angekommen sehen, welche wir als den Grund seines frühzeitigen Zurücktrittes vom Theater annehmen zu müssen glaubten. Dieses Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, so doch als die Erscheinung der Geschichte am sichersten zu bezeichnen sein. Ihren realen Werth für die menschliche Erkenntniß anschaulich auszubeuten, wird stets nur dem Dichter überlassen bleiben müssen.

Eine so wichtige und klärende Einwirkung, wie wir sie hier in den alleräußersten Umrissen eben nur anzudeuten unternehmen konnten, und zwar eine Einwirkung nicht bloß auf die ihm zunächst verwandten Genre's des Drama's, sondern auf alle im tiefsten Grunde auf das Drama sich beziehenden Kunstzweige, könnte dem von uns gemeinten musikalisch konzipirten und ausgeführten dramatischen Kunstwerke allerdings nur dann aber ermöglicht werden, wenn es bei seiner Vorführung vor das Publikum in einer seiner eigenen Natur glücklich entsprechenden Weise auch äußerlich klar sich abzeichnen, und der Beurtheilung seiner Eigenschaften hierdurch die nöthige Unbefangenheit erleichtern könnte. Es ist der „Oper" so nahe verwandt, daß wir es geradesweges als die erreichte Bestimmung derselben für unsere gegenwärtige Betrachtung zu bezeichnen uns berechtigt fühlen konnten: keine der uns aufgegangenen Möglichkeiten hätte uns einleuchtend werden dürfen, wenn sie nicht in der Oper im Allgemeinen, und in den vorzüglichsten Werken großer Opernkomponisten im Besonderen, für uns zu Tage getreten wäre. Ganz gewiß war es auch nur der Geist der Musik, welcher in immer reicherer Entwickelung auch die Oper einzig dergestalt beeinflußte, daß jene Möglichkeiten ihr entsehen werden konnten. Wollen wir uns daher wiederum die

Entwürdigung erklären, welcher die Oper zugeführt worden ist, so haben wir den Grund hiervon zunächst gewiß auch nur wieder in den Eigenschaften der Musik zu suchen. Wie in der Malerei, und selbst in der Architektur, das „Reizende" an die Stelle des „Schönen" treten konnte, so war es der Musik nicht minder vorbehalten, aus einer erhabenen zu einer bloß gefälligen Kunst zu werden. War ihre Sphäre die der reinsten Idealität, und bestimmte sie unser Gemüth so tief beruhigend und von jeder beängstigenden Vorstellung der Realität befreiend dadurch, daß sie sich uns nur als reine Form zeigte, so daß, was diese zu trüben drohte, von ihr abfiel oder entfernt gehalten werden mußte, so konnte eben diese reine Form, wo sie nicht in ein ganz ihr entsprechendes Verhältniß gesetzt wurde, leicht nur als zu anmuthigem Spielwerk tauglich erscheinen, und in diesem Sinne einzig verwendet werden, sobald sie in einer so unklaren Sphäre, wie die Operngrundlage sie einzig darbieten konnte, schließlich bloß als oberflächliche Gehörs- oder Gefühlsreizung zu wirken berufen war.

Hierüber haben wir uns an diesem Orte jedoch weniger zu verbreiten, da wir von der Anklage der Wirksamkeit und des Einflusses der Oper ausgingen, welche wir ihrer üblen Bedeutung nach mit Nichts besser bezeichnen können, als durch die Hinweisung auf die allgemein bestätigte Erfahrung, daß das heutige Theater von den wahrhaft Gebildeten der Nation, welche einst auch ihm hoffnungsvoll sich zuwendeten, längst aufgegeben und einer intensiven Unbeachtung überliefert worden ist. Sollten wir daher wünschen müssen, das von uns gemeinte Kunstwerk einer ihm einzig wiederum ersprießlichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche sich vom heutigen Theater mit ernstem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, so dürfte dieß nur außerhalb jeder Berührung mit eben diesem Theater möglich werden. Der neutrale Boden hierfür, wenn er auch in örtlicher Beziehung gänzlich von dem Gebiete der Wirksamkeit unserer Theater ausgeschieden sein müßte, würde aber doch nur dann wiederum fruchtbringend

sich erweisen können, wenn er von den wirklichen Elementen der mimischen und musikalischen Kunst unserer Theater, wie sie hier andererseits selbständig sich entwickelt haben, genährt würde. In diesen liegt immer nur einzig und allein das wirklich ergiebige Material für wahrhafte dramatische Kunst vor; jeder Versuch anderer Art würde, anstatt zur Kunst, zu einer affektirten Künstlichkeit führen. Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden. Wenn wir Dasjenige bezeichnen wollen, was auf deutschem Boden als das des Ruhmes der großen Siege unserer Tage Unwürdigste sich bezeigt und fortgesetzt bewährt, so müssen wir auf dieses Theater weisen, dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräther deutscher Ehre bekennt. Wer mit irgend welchem Trachten dieser Tendenz sich anschließen wollte, müßte einer Verwirrung des Urtheiles über sich verfallen, durch welche er nothwendig einer Sphäre

unserer Öffentlichkeit von allerbedenklichster Beschaffenheit zugetheilt würde, aus welcher zur reinen Kunstsphäre aufzutauchen, etwa so schwer und abmühend sein müßte, als wie aus der Oper zu dem von uns bezeichneten idealen Drama zu gelangen. Gewiß ist aber, daß, wenn nach Schiller's, hier ungenau dünkendem Ausspruche, die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls nur durch die Künstler emporgerichtet werden kann, nicht aber durch Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist. Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von außen her behilflich zu sein, dieß wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters.

Über

Schauspieler und Sänger.

Zu wiederholten Malen gerieth ich, in Folge meiner Untersuchungen des Problem's der dramatischen Kunst und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur, auf den entscheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauspieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des besonderen Lichtes, in welchem diese mir erschienen, sogar den eigentlichen Musiker beizugesellen mich veranlaßt sah. Welche ungemeine Bedeutung ich der mimischen Kunst beilegen zu müssen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einsicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieser Kunst Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären sei. Wenn ich fernerhin auf die verhoffte Begründung einer wahrhaft deutschen theatralischen Kunst, und die Erfüllung der höchsten, dem Drama vorbehaltenen, künstlerischen Tendenzen durch diese, überhaupt hinwies, faßte ich die Möglichkeit dieser Verwirklichung nur unter den Voraussetzungen in das Auge, welche ich in den folgenden, aus einer früheren Schrift*) hier wiederholten Aussprüchen bezeichnete. „Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung

*) Über die Bestimmung der Oper. Leipzig, E. W. Fritzsch. Siehe vorher Seite 186.

von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls *nur durch sie* kann diese wieder emporgerichtet werden."

Nach dieser Voranstellung habe ich gewiß nicht zu befürchten, von den Genossen der mimischen Kunst misverstanden zu werden; und meine weiteren Bemühungen zur Aufdeckung einer klaren Erkenntniß ihrer wahren Bedürfnisse durch möglichst eingehende Erforschung der Natur dieser Kunst werden mir hoffentlich nicht den Anschein zuziehen, als ginge ich von irgend welchem Gefühle der Geringschätzung für dieselbe aus. Um jedoch der Möglichkeit eines solchen Anscheines noch entschiedener zu begegnen, will ich sofort meine wahrhaftigste Meinung über das Wesen und den Werth der mimischen Kunst in den bestimmtesten Ausdrücken zusammenfassen.

Hierfür verweise ich zunächst auf die einem Jeden, welcher die Wirkung theatralischer Aufführungen auf sich wie auf das Publikum kennen lernte, offen liegende Erfahrung, daß jene Wirkung ganz

unmittelbar von den Leistungen der Schauspieler oder Sänger ausging; und zwar war diese Wirkung so bestimmt, daß eine gute Aufführung über den Unwerth einer dramatischen Arbeit täuschen konnte, während ein vorzügliches Bühnengedicht durch seine schlechte Aufführung von Seiten unfähiger Darsteller wirkungslos bleiben mußte. Genau betrachtet müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstantheil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen „Kunst" nur so weit in Beziehung steht, als er die von ihm im Voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwerthet hat. Darin, daß es in Wahrheit, und trotz aller etwa ihm eingeredeten Maximen, nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die einzige Wirklichkeit des seiner Apperzeption dargebotenen künstlerischen Vorganges ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunst ist.

Gehen wir auf das Charakteristische der Leistung eines vorzüglichen Schauspielers näher ein, so erstaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunst erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie über sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltsamen Wirkung hiervon kann nothwendiger Weise gar keine andere Kunstausübung gleichkommen; denn das Wunderbare ist hier, daß die Absicht und Annahme eines täuschenden Spieles von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmischung eines realen, pathologischen Interesses, welche das Spiel sogleich aufheben würde, vollständig ausgeschlossen wird, und dennoch die dargestellten Vor-

gänge und Handlungen rein erdichteter Personen uns in dem Maaße erschüttern, wie der Darsteller selbst, bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist. Nach einer Aufführung des König Lear durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren Keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen.

Von der Kenntniß solcher Wirkungen ausgehend, sollte es uns fast unmöglich dünken, bei weiterer Verfolgung unserer Betrachtungen über die Wirksamkeit unserer Schauspieler und Sänger auf den Punkt zu gelangen, wo ihre Kunst uns mit solchem Bedenken erfüllen könnte, daß wir sie als Kunst gar nicht mehr gelten zu lassen vermeinen müßten. Und doch muß es uns bei der Wahrnehmung ihrer gemeintäglichen Wirksamkeit beinahe so vorkommen. Was sich uns in den gewöhnlichen Theateraufführungen darbietet, zeigt ganz den Charakter eines sonderbaren, und sogar sehr bedenklichen Gewerbes, dessen Betrieb lediglich auf die möglichst günstige Zurschaustellung der Person des Schauspielers gerichtet zu sein scheint. Die, einerseits ästhetisch

erfreuende, andererseits zur erhabensten Wirkung führende Täuschung über die Person des Schauspielers, erkennen wir hier sofort als aus der Absicht des Darstellers ausgeschlossen, und ein wirklich schamloser Misbrauch der eigenthümlichen Hilfsmittel seiner Kunst ist es, durch welchen der Schauspieler jene Täuschung in Wahrheit aufzuheben, und ihre Wirkung dagegen auf die Empfehlung seiner Person hinzuleiten bemüht ist. Wie es möglich geworden ist, die Tendenz der theatralischen Kunst in dieser Weise zu entstellen, und die hieraus hervorgegangene Gattung öffentlicher Unterhaltung an die Stelle derjenigen zu setzen, welcher seine Ausbildung dem Gefallen an der dramatischen Täuschung verdankte, um dieß zu erklären, müssen wir nothwendig einen Blick auf das Wesen aller modernen Kunst im Allgemeinen werfen. —

— Die Kunst hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewußtsein tritt. Daß der Künstler das Rechte thue, ohne es zu wissen, dieß erkannte der hellenische Geist dann, als ihm selbst die schaffende Kraft verloren gegangen war. Von wahrhaft rührender Belehrung ist es zu sehen, wie die Wiedergeburt der Künste bei den neueren Völkern aus dem Widerstreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging. So beobachten wir, daß der Schauspieler eher da war, als der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb. Sollte dieser nun nach dem klassischen Schema verfahren, oder nach dem Gehalte und der Form der Improvisationen jener Schauspieler? In Spanien entsagte der große Lope de Vega dem Ruhme, ein klassischer Kunstdichter zu sein, und schuf uns das moderne Drama, in welchem Shakespeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Wie schwer es dem kritischen Verstande dünken mußte, dieses einzige und wahrhafte, als solches aber kaum sich aussprechende Kunstwerk zu begreifen, ersehen wir sofort an der angelegentlichen Zersetzung desselben durch die antikisirenden Gegenversuche von sogenannten Kunstdichtern. Vollständig behaupteten diese das Feld in Frankreich; hier ward das Drama akademisch zugeschnitten, und die Regeln

traten nun auch sofort in die Schauspielkunst ein. Bei dieser war es offenbar jetzt immer weniger auf jene erhabene Täuschung, welche wir als den Grundzug namentlich auch der theatralischen Kunst erkennen müssen, abgesehen; sondern zu jeder Zeit wollte man sich deutlich dessen bewußt bleiben, daß es sich hier um eine „Kunst", um eine „Kunstleistung" handele. Diese Stimmung aufrecht zu erhalten, fiel weniger noch dem Dichter, als in erster Linie dem Schauspieler zur Pflicht: wie dieser Acteur spiele, wie er diesen oder jenen Charakter auffasse, mit welcher Kunst er hierfür die ihm eigenen Naturgaben verwendete, oder die ihm fehlenden zu ersetzen verstehe, dieß zu untersuchen ward nun die Angelegenheit des kunstsinnigen Publikums.

Eine Reaktion gegen diese Tendenz sehen wir wiederholt bei freisinnig entwickelten Nationen aufkommen. Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie" und „Comédie" mit: das „regelmäßige" Theater, welches sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Überresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauspieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete. —

Eine gleiche Glorie schien den Deutschen aufgehen zu sollen, als dem eigenthümlichsten Boden der theatralischen Kunst endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchsen. — Ich habe in einer ausführlicheren Abhandlung über „deutsche Kunst und deutsche Politik" die von außen her wirkenden Ursachen des, nach kaum erreichtem Blüthenansatze so schnell eintretenden Verfalles auch des Theaters in Deutschland nachzuweisen versucht, und darf dafür hier

mich mehr auf die inneren Gründe der gleichen Erscheinung beziehen. In den zuletzt genannten beiden großen Schauspielern dürfte man leicht eben nur zwei wirkliche Genie's erkennen, wie sie auf dem Gebiete jeder Kunst selten zum Vorschein kommen: immerhin bleibt aber an dem Charakter der Ausübung ihrer Kunst Etwas erkenntlich, was nicht der besonderen Begabung der Individuen allein, sondern dem Charakter ihrer Kunst selbst angehört. Dieses Etwas muß zu ergründen und aus seiner Erkenntniß ein Urtheil zu gewinnen sein. Der Zustand von Entrücktheit, in welchen nach jener Aufführung des Lear das Berliner Publikum gerathen war, entsprach gewiß sehr wesentlich dem Zustande, in welchen der große Mime an diesem Abende versetzt blieb; für Beide war der Schauspieler Devrient ebensowenig als das Berliner Theaterpublikum vorhanden; eine gegenseitige Selbstentäußerung war vor sich gegangen. Diese Wahrnehmung möge für den entgegengesetzten Fall uns nun darüber belehren, welches der Grund aller, von uns als so widerwärtig empfundenen, Hohlheit des theatralischen Wesens ist: wir erkennen ihn ganz deutlich, wenn wir während und am Schlusse einer Theateraufführung den üblichen, wärmelosen und nur lärmenden Bezeigungen des Beifalles von Seiten des Publikums, sowie den diesen entsprechenden des erheuchelten Dankes von Seiten der Schauspieler anwohnen. Hier bleibt das Theaterpublikum sich als solchen ganz ebenso selbst bewußt, wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwischen Beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Übereinkunft, auf deren Grundlage hin man sich einbildet, eine „Kunst" auszuüben oder zu beurtheilen.

Nach meiner Kenntniß ist diese Konvention zuerst in Frankreich systematisch ausgebildet worden. Sie hat ihren Ursprung in dem Aufkommen der sogenannten „neueren attischen Komödie", von welcher aus sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie", weiter

bildete. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „seine Rolle gut zu spielen" sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Misfallens kundgegeben; von diesen hängt der Glücksstand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödiespielen" zu begreifen hat, darf man nicht gering anschlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Augustus selbst auf seinem Sterbelager sich für einen guten Komödianten gehalten wissen wollte.

Offenbar haben es die Franzosen in dieser Kunst am allerweitesten gebracht, ja sie ist die eigentliche französische Kunst überhaupt geworden; denn eben auch ihre dramatischen Schriftsteller sind nur aus den Maximen dieser Komödienkunst zu begreifen, worauf denn zugleich die vollendete Sicherheit ihrer Arbeiten beruht, in welchen der ganze Plan, wie der kleinste Zug seiner Ausführung, nach denselben Normen erfunden und gemodelt ist, nach denen der Acteur auf der Bühne sich den Beifall des Publikums für seine besondere Kunstleistung zu gewinnen hat. Erklärlich wird es uns hieraus wiederum, warum diese sichersten theatralischen Künstler der Welt, für welche wir die Franzosen unstreitig halten müssen, sofort gänzlich aus der Fassung gebracht werden, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches nicht auf jene Konvention verfaßt ist. Jeder Versuch, Shakespeare, Schiller und selbst Calderon durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern, und nur das Misverständniß des Charakters dieser anderen Dramatik konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Überbietung sofort wieder zur Unnatur ward. Es blieb fortgesetzt dabei, daß im Theater es sich um die Kunst des Komödiespielens handele, d. h. der Schauspieler mußte sich stets bewußt bleiben, daß er für das Publikum spiele, welches eben an dieser seiner Kunst das Spieles mit der Verkleidung in jeder Beziehung sein reizvolles Gefallen suchte.

Wie übel diese gleiche Kunst sich unter den Deutschen ausnehmen mußte, bleibt wohl leicht zu begreifen. Im Ganzen kann

man sagen: es werde hier wie dort Komödie gespielt, nur spielen die Franzosen gut, die Deutschen aber schlecht. Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie spielen zu sehen, vergiebt diesem der Franzose Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich, trotz der klarsten Einsicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm gespielten Rolle, noch immer eine wirklich stolze Meinung, einzig aus unzerstörbarem Gefallen daran, daß er diese Rolle meisterhaft gespielt hat.

Ist man gesonnen, hierin künstlerischen Geist zu erkennen, so ist dagegen nicht zu verkennen, daß dieser Kunstsinn dem Deutschen nicht zu eigen sei. Einem deutschen Louis XIV. als Monarchen gegenüber würde unser politisches Publikum sich etwa so verhalten, wie unsere guten Bürger im Theater vor dem Spiele eines Schauspielers, welchen sie im Ernst für den Helden halten sollten, für den er sich ausgiebt; denn diese Zumuthung würden sie sich trotz aller Gegenversicherung gestellt glauben, während vom geschulten Zuschauer in Wahrheit eben nur verlangt wird, er solle den vorgestellten Helden über die Kunst des so vortrefflich ihn spielenden Schauspielers vergessen. Und diese Zumuthung ist es wirklich, welche nach der französischen Konvention jetzt Demjenigen gestellt wird, der, wie der deutsche Zuschauer, ohne anerzogenen Kunstsinn im Theater eine wirkliche Erregung sucht, wie sie nur durch jene Täuschung bewirkt werden kann, durch welche die künstlerische Person des Schauspielers sich gänzlich aufhebt, um einzig das dargestellte Individuum für die Wahrnehmung zurückzulassen. Statt der höchst seltenen Fälle, in welchen diese erhabene Täuschung durch wahrhaft geniale Darsteller gelingen kann, wird dem deutschen Publikum nun aber tagtäglich Theater, und zwar eben „Theater überhaupt", vorgeführt, und hierzu werden die für diesen Fall unerläßlichen Hilfsmittel der theatralischen Konvention der Franzosen in Anwendung gebracht.

Wäre es nun dem Deutschen möglich, so vortrefflich Komödie zu spielen, wie der Franzose es kann, so würde es sich immer noch

fragen, ob er andererseits als Zuschauer diese Kunst so zu würdigen im Stande sei, wie es das französische Publikum ist. Allein, zu dieser Erforschung kann es aus dem einfachen Grunde, daß uns niemals in jener Weise Komödie vorgespielt wird, gar nicht kommen. Das, was wir mit Bezug auf die Ausbildung von Kunstfähigkeit in der modernen Welt *Talent* nennen, ist dem Deutschen im allerspärlichsten Grade, ja fast gar nicht zu eigen, wogegen es als natürliche Begabung den lateinischen Völkern, als entsprechende Befähigung zur Geltendmachung der ihm eingeimpften Kulturtendenzen aber dem französischen Volke in größter Ausbreitung angehört. Ob dem Deutschen eine gleiche Begabung innewohne, würde sich erst dann zeigen können, wenn er sich von einer ganz ihm eigenen und seinem wahren Wesen entsprechenden Kultur umgeben sähe; denn, im Grunde genommen, können wir unter *Talent* nichts Anderes verstehen, als die von natürlicher Befähigung getragene starke Neigung zur Aneignung vorzüglicher Fertigkeiten im praktischen Befassen mit vorgefundenen künstlerischen Formbildungen. So konnte die bildende Kunst der Griechen während langer Jahrhunderte durch dieses Talent einzig gepflegt werden, wie noch heut' zu Tage die künstliche Kultur der Franzosen, während sie bereits in ihrem unaufhaltbaren Verfalle begriffen ist, durch dieses Talent immer noch aufrecht erhalten wird. Jene Kultur geht uns Deutschen aber eben ab, und was wir dafür besitzen, ist nur das Zerrbild einer nicht aus unserem Wesen erwachsenen, von uns in Wahrheit nie eigentlich begriffenen Kultur, wie wir sie denn auch hier in der Ausbildung unseres Theaters vor uns sehen, für welches wir daher sehr natürlich auch kein Talent haben können.

Um uns hiervon zu überzeugen, besuchen wir nur die erste beste der sich uns darbietenden Theateraufführungen. Mögen wir hier auf das erhabenste Produkt der dramatischen Dichtkunst, oder auf das trivialste Elaborat eines Übersetzers *aus*, oder „freien" Bearbeiters *nach* dem Französischen treffen, stets erkennen wir sofort das Eine:

die Sucht Komödie zu spielen, in welcher Shakespeare so gut wie Scribe zu Grunde geht und vor unseren Augen sich in einen lächerlichen Travestirungsapparat auflöst. Wenn der gute französische Acteur allerdings stets die Wirkung seiner Deklamation sowie seiner Haltung, seines ganzen Benehmens, auf den Zuschauer im Auge behält, und nie dem darzustellenden Charakter zu lieb etwa in einem dem Publikum misfälligen Lichte sich zu zeigen verleitet werden kann, — so glaubt der deutsche Schauspieler vor Allem darauf bedacht sein zu müssen, wie diese so glückliche Gelegenheit, dem Publikum als dessen Vertrauten sich günstig zu empfehlen, auf das für ihn Vortheilhafteste auszubeuten wäre. Hat er in Affekt zu gerathen, oder etwas sehr Kluges auszusprechen, so wendet er sich dafür ganz besonders an das Publikum, und wirft ihm die Blicke zu, welche ihm zu beredt dünken, um an seinen Mitspieler verschwendet zu werden. Hierin liegt ein Hauptzug unseres Theaterhelden: er arbeitet immer unmittelbar für das Publikum und vergißt seine Rolle hierbei so weit, daß er nach einem Hauptkorrespondenzakte dieser Art oft ganz den Ton verliert, mit welchem er zu seinem Mitspieler gewandt fortzufahren hat. Von Garrick wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand sah, nur zu sich allein sprach, das Universum vergaß. Ich sah und hörte dagegen einen unserer allerberühmtesten Schauspieler den Selbstmord-Monolog des „Hamlet" dem Publikum mit so leidenschaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiser ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ. Unter der nie ihn verlassenden Sorge, auf den Zuschauer stets einen bedeutenden persönlichen Eindruck zu machen, sei es als liebenswürdiger Mensch oder auch als „denkender Künstler", pflegt er unausgesetzt ein hierauf bezügliches Mienenspiel, wobei ihn der Charakter seiner Rolle in Allem genirt, was dem zuwider ist. Ich sah eine gefeierte Heldendarstellerin unserer Tage in der für sie peinlichen Lage, die Regentin „Margareta" im „Egmont" spielen zu müssen; der Charakter dieser staatsklugen, dabei schwachen und ängstlichen Frau

taugte ihr nicht: sie zeigte sich von Anfang bis zu Ende in heroischer Wuth, und vergaß sich so weit, Macchiavell als einen Verräther zu bedrohen, was dieser schicklicher Weise wiederum ohne alle Kränkung dahin nahm.

Eine persönliche Eitelkeit, welcher es an jeder Befähigung zur künstlerischen Täuschung über ihre Zwecke gebricht, läßt unsere Mimen daher im Lichte völliger Stupidität erscheinen: der Ballettänzerin, ja selbst der Gesangsvirtuosin mag es nachgesehen werden, wenn sie nach dem glücklich vollbrachten Kunststücke sich mit möglichster Grazie an das Publikum wendet, wie um zu fragen, ob sie es gut gemacht hätte; denn in einem gewissen Sinne bleibt sie hierbei in ihrer Rolle: wogegen der eigentliche Schauspieler, dem ein individueller Charakter zur Darstellung übergeben ist, diesen Charakter mit seiner ganzen Rolle zu jener Frage an das Publikum herzurichten hat, was ihn, ruhig betrachtet, vom Anfang bis zum Ende seiner Leistung als ein unsinniges, lächerliches Wesen erscheinen lassen muß.

Wie der Franzose vor Allem die Gesellschaft und die Unterhaltung liebt, um in ihr, im steten Widerspiele mit Anderen, sich gewissermaaßen erst seiner bewußt zu werden, so bildet sich auch seine so bedeutende mimische Sicherheit, ja seine richtige Darstellung seiner Rolle erst im sogenannten Ensemblespiele heraus. Eine französische Theateraufführung erscheint wie die äußerst geglückte Konversation an einem gegenseitig wechselnden Interesse lebhaft betheiligter Personen: daher die große Genauigkeit, welche hier auf das Einstudiren dieses Ensemble's verwendet wird; nichts darf die zur Täuschung erhobene künstlerische Konvention aufheben; das geringste Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein, wie der erste Acteur der Situation, welcher sogleich aus seiner Rolle herausfallen würde, wenn sein Gegner der seinigen sich nicht gewachsen zeigte. Vor diesem Misgeschicke ist nun der deutsche Schauspieler bewahrt: er kann nie aus seiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen ist. Er ist in einem beständigen monologischen Ver-

kehre mit dem Publikum, und seine ganze Rolle wird ihm zum „a parte".

Die Tendenz dieses Aparte giebt über die sonderbare Beschaffenheit des deutschen Schauspielwesens den geeignetsten Aufschluß. In der Vorliebe dafür und in dem beständigen Trachten darnach, Alles, was er zu sagen hat, möglichst als ein solches „Beiseitesagen" zu verwenden, läßt er deutlich erkennen, wie er sich für seine Person aus der üblen Situation, in welche ihn die Zumuthung gut Komödie zu spielen bringt, zu retten suche, und dabei noch ein gewisses Aussehen von Darüberstehen über der ganzen schlimmen Lage sich zuzulegen bemüht sei.

Sehr belehrend ist es zu ersehen, wie diese eigenthümliche Neigung zum „a parte" unseren Theaterdichtern ihren besonderen Styl, namentlich für die Tragödie, eingegeben hat. Man nehme z. B. Hebbel's „Nibelungen" zur Hand. Dieses mehrtheilige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauer'schen Travestie der „Aeneide". Der gebildete moderne Litterat scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Überbietungen zu verhöhnen: seine Helden gehen hinter die Coulisse, verrichten dort eine monströse Heldenthat, und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr von Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß diese Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob Jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowohl die Nibelungen, als das deutsche Theater zu verstehen wären. Und in Wahrheit würde hiermit das ganze Vorgeben unserer „Modernen", sowohl mit der Heldensage als dem Theater sich zu beschäftigen, als ein zu bewitzelndes Unternehmen anzusehen sein, welches zu ironisiren dem wohlanständigen Poeten

sowohl, wie den von ihm bedachten Mimen in der Ausübung ihrer Kunst, nicht deutlich genug angemerkt werden könne. Man dürfte sich die sonderbare Stellung, in welche wir auf diese Weise zu uns, zu unserem Vorgeben, gerathen sind, recht gut durch die Scene in Shakespeare's „Sommernachtstraum" verdeutlichen, wo die sich gut dünkenden Schauspieler von schlechten Komödianten sich den heroischen Liebesroman von „Pyramus und Tisbe" vorspielen lassen: hierüber ergetzen sie sich und machen tausend witzige Bemerkungen, welche den gebildeten vornehmen Herren, die sie selbst zu repräsentiren haben, sehr gut anstehen. Nun stelle man sich aber vor, daß diese witzelnden Herren eben selbst Schauspieler sind, und als solche an der Darstellung von „Pyramus und Tisbe" ungefähr in der Art mit theilnehmen, wie der Theaterdichter der „Nibelungen" und seine Darsteller es im Betreff dieses alten Heldengedichtes thun, so wird bald ein Bild der allerwiderwärtigsten Art vor uns stehen. In Wahrheit ist dieses aber das des modernen deutschen Theaters. Denn, näher betrachtet, wird hier wiederum das Eine unverkennbar, daß in Wirklichkeit Niemand dabei Scherz zu treiben, sondern die Sache vollkommen ernstlich zu nehmen vermeint. Der Dichter hört keinen Augenblick auf, sich als Weltweiser zu gebärden und als solchen sich durch seine Schauspieler, denen er die tiefsinnigsten Deutungen der Handlung mitten im Laufe derselben in den Mund zu legen sich bemüht, vertreten zu lassen. Die hieraus entstehende Mischung ist nun aber außerdem auf die Hervorbringung des äußersten theatralischen Effektes berechnet, und hierfür wird nichts unbeachtet gelassen, was die neuere französische Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat. Wenn der revolutionäre Franzose, in seiner Empörung gegen die Satzungen der Akadémie und der klassischen Tragédie, alles Das, was diese verpönten, mit kecker Absicht hervorzog und an das grelle Tageslicht setzte, so hatte dieß einen Sinn; und mochte es, sowohl für die Konstruktion der Stücke wie den sprachlichen Ausdruck, zu einer tief unwohlthätigen Exzentrizität führen, so bot

dieses Verfahren als ein kulturhistorischer Racheakt ein lehrreiches und nicht uninteressantes Schauspiel, da namentlich auch hierin immer das unbestreitbare Talent der Franzosen für das Theater sich aussprach. Wie nehmen sich aber nun z. B. die „Burggrafen" V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutsche übersetzt aus? Gewiß so unfläthig, daß dem Poeten wie dem Schauspieler die Neigung zur Selbstverspottung recht verzeihlich erscheint. Das Schlimme ist eben nur, daß dieß Alles doch wiederum für Ernst, nicht nur ausgegeben, sondern auch angenommen, und als solcher von jeder Seite her gut geheißen wird. Unsere Schauspieler sehen von ihren Intendanzen solche Stücke ebenso als baare Münze aufgenommen, wie es den sonderbar ironischen Unfläthereien unserer in das Große arbeitenden Historienmaler von den Kunstprotektoren geschieht: es wird, wie unerläßlich, Musik dazu gemacht, und nun muß der Mime daran gehen zu sehen, wie weit er es in seinen abgeschmacktesten Manieren etwa noch bringen könne.

Auf der Grundlage einer Verderbniß der theatralischen Kunst, wie ich sie durch einige Charakterzüge derselben dem Beobachter kenntlich zu machen versuchte, hat sich nun ein vollkommen organisches Verhältniß gebildet, welches wir unter den Begriff heutiges Theaterwesen fassen können. In diesem ist es zur Anerkennung eines Schauspieler-Standes gekommen, durch dessen Bezeichnung als solchen wir sofort daran gemahnt werden, daß wir es hier nicht wohl mit einer Organisation der flüchtigsten aller Kunstausübungen, sondern mit einer Vorkehrung zur Wahrung der bürgerlichen Interessen aller Derjenigen, welche durch die mimische Kunst sich ihren Lebensunterhalt gewinnen wollen, zu thun haben. Ihnen bleibt etwas Eximirtes immer zu eigen, ungefähr wie unseren Söhnen, so

lange sie die Universität besuchen und als Studenten die bürgerliche Gesellschaft in steter Wachsamkeit und einiger Unruhe zu erhalten pflegen, was jenen wieder zu einer freieren Haltung gegenüber dieser gesteigerte Veranlassung geben kann. Ähnlich, wie unsere Studenten, sind die Schauspieler einem gewissen „Comment" unterworfen, welcher wiederum den vornehmen Intendanten es ermöglicht, in seriöse Beziehungen zu ihnen zu treten. Wenn bereits Goethe der Meinung war, daß zu Zeiten „ein Komödiant einen Pfarrer lehren" könnte, so dürfen wir uns nicht wundern, daß heut' zu Tage fast unsere ganze elegantere Bürgerwelt sich nach den Lehren der theatralischen Gefälligkeit und Anständigkeit geformt hat. Wir möchten auch hierin gern den Franzosen es gleich thun, bei welchen der Schauspieler im Ministerrathe wie in der Portierloge von dem auf der Bühne nicht mehr zu unterscheiden ist. Wären unsere Schauspieler für das wahre deutsche Wesen Das, was jene für das französische sind, so ließe sich von einer Belehrung durch sie für unsere bürgerliche Gesellschaft vielleicht Etwas erwarten: da wir ihnen nothwendig aber das eigentliche Talent für das Theater absprechen müssen, so ergiebt sich aus der Berührung ihrer durchaus nur affektirten theatralischen Bildung mit unserem bürgerlichen Wesen bloß die Förderung der gleichen mislichen Anlagen für gefälliges Benehmen, welche sie zu einer ganz falschen, durchaus undeutschen theatralischen Kunst hinleiten. Der Schauspielerstand, mit seinen „Helden"-, „Intriganten"-, „zärtlichen Väter"- und „Anstands"-Fächern, bleibt uns durchweg unheimlich fremd, und kein wirklicher Vater entschließt sich so leicht, seine Tochter einem „tragischen Liebhaber" zu geben. Trotz der immer wachsenden Verbreitung des Theaterwesens über Deutschland, bleibt die Beobachtung des Schauspielerstandes von Seiten der bürgerlichen Welt immer nur mit Kopfschütteln und philisterhafter Verwunderung begleitet, während die Neigung, in seinen Umgang sich zu mischen, nur gewissen frivolen Kreisen der unbürgerlichen Gesellschaft zu eigen ist.

Hierüber, und über die Wendung, welche es mit dem Schauspielerstande nehmen müsse, wenn das rechte Heil für das Theater aus ihm hervorgehen solle, sind meiner unmittelbaren Lebenserfahrung zwei durchaus entgegengesetzte Ansichten aufgestoßen. Diese gingen von zwei Männern aus, welche zu ihrer Zeit berufen wurden, ein Theater zu leiten.

Karl von Holtei erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen zu wissen: seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren, welche er am ehesten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen sich getraue. Für diese seine Meinung stand der gewiß nicht geistlose Mann ein, und wandte dem Theater, das seiner Führung anvertraut war und an welchem er, trotz mehrerer glücklicher Ansätze zum Gelingen, schließlich dennoch der Durchführung seiner Tendenz entsagen mußte, den Rücken.

Im schroffesten Gegensatze zu der Ansicht dieses Mannes zeigte sich aber Eduard Devrient, welcher für den Schauspielerstand Erhebung zu staatsbürgerlichem Range ansprechen zu müssen glaubte. Hiermit wollte er dem Theater vor allen Dingen die Würde gewahrt wissen, von welcher aus, wenn sie einmal durch ein Staatsgesetz dekretirt wäre, das übrige Verhalten der im Theater wirksamen Faktoren durch weitere gute Zucht sich von selbst ergeben würde. Gewiß stand es dem gelehrten, aber nicht talentvollen Schauspieler gut an, dem verwahrlosten Theaterwesen vor allen Dingen eine Tendenz eingeprägt sehen zu wollen, unter deren veredelndem Einflusse durch Schule und Bildung das an natürlicher Begabung Fehlende erträglich zu ersetzen sein möchte. Ihm ward zur Durchführung seiner Ansicht von einem tief ernstlich wohlgesinnten Fürsten ein in vollkommenster Wohlanständigkeit geordnetes Theater übergeben. Die Erfolge seiner Bemühungen sind leider jedoch so durchaus nichtig ausgefallen, daß dasselbe Theater, von dessen Lei-

tung Devrient endlich zurücktrat, gegenwärtig, wie zu vermuthen steht, unter dem Einflusse einer hiergegen entstandenen mismüthigen Gleichgiltigkeit, den Maximen der gemeinen Verwaltungsweise wieder übergeben worden ist.

Es muß nun belehrend dünken, dem eigentlichen Grunde zweier so sehr verschieden sich kundgebender Tendenzen, wie der Holtei's und Devrient's, nachzuforschen. Offenbar zeigt es sich dann, daß Das, was jedem von ihnen als Gespenst vorschwebte, das mimische Genie sei. Holtei suchte es auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf, und zeigte sich hierin genial; Devrient, mistrauisch und vorsichtig, vermeinte dagegen sicherer zu verfahren, wenn er auf Mittel sänne, wie jenes „Genie" zu ersetzen sei, von dem als Gespenst er genug zu leiden gehabt hatte. Der Letztere erkannte, daß auf dem Holtei'schen Wege selbst kaum die gemeine Lüderlichkeit, gewiß aber nicht die geniale Urproduktivität des Komödiantenwesens zu gewinnen sein würde; wogegen es ihm aufgegangen war, daß gerade die naturwüchsigsten Bildner des deutschen Schauspielerwesens, wie er dieß an Eckhoff, Schröder und Iffland nachweisen konnte, nach bürgerlichen Begriffen solide, ja streng sittliche Menschen gewesen seien. Ein den Leistungen dieser Ahnen entnommenes Maaß überhaupt festzuhalten, und nach diesem Maaße zu bilden und zu regeln, durfte ihm als die dem deutschen Theater heilsamste Maxime erscheinen. Leider ging ihm endlich das von Holtei aufgesuchte Genie nur noch in der Gestalt des modernen Theatervirtuosen auf; diesen als störendes Wesen sich fern zu halten, mochte ihm unerläßlich dünken: doch scheint ihn sein Eifer hierbei verleitet zu haben, endlich alles ihm störend Vorkommende überhaupt sich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf seine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in diesem Fernhalten möglicher Erschütterungen seiner Grundsätze sich gänzlich verlor. Jedoch fragen wir, woher sollte einem mitten im heutigen Theaterwesen Aufgewachsenen das Urtheil kommen,

durch welches er ihm fremdartige Erscheinungen richtig erkannt hätte? Nothwendig hätte diesem Manne der Blick des Genie's selbst zu eigen sein müssen, desselben Genie's, an welches er nicht glaubte, weil er es nur als Gespenst kannte. Natürlich konnte hier Alles nur in Eigensinn ausarten, und die staatsbürgerliche Würde mußte endlich für ein Institut von absolutester Unproduktivität und Langweiligkeit in seinen Leistungen erfolglos angerufen bleiben. —

Verschiedene andere Versuche, dem Theaterwesen in irgend einem Sinne fördernd beizukommen, führten in verzweifelten Fällen zu einer Mischung der beiden zuvor bezeichneten divergirenden Tendenzen: dem alten Wiener Hofburg-Theater ging auf diesem Wege der letzte Nimbus seiner ehemaligen, auf eine gewisse bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauspielwesen begründeten, Tüchtigkeit seiner Leistungen verloren. Da nun einmal immer einstudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten sich in das Theater mischten, so ging es hier auf die französische Gewandtheit los, welche uns so offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, sobald er sich einmal in Paris das Theaterspielen angesehen hatte*): dabei streifte man auch wieder vom Deorient'schen an das Holtei'sche Prinzip heran, und das Theater durfte auf diese Weise sich etwa in der Sphäre des Amüsanten erhalten. Hier arbeitete man sich bis zu der Verwunderung darüber hinauf, daß Leute für das Theater schreiben wollten, welche gar nichts vom Komödiespielen verstünden: daß dieses andererseits sehr schnell und gehörig zu erlernen sei, das glaubte man ja eben selbst zu beweisen, indem aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten so leicht ein tüchtiger

*) Ein jetzt für sehr geistreich geltender Litterat, Herr Paul Lindau, berichtet uns, unter enthusiastischer Verühmung derselben, von der Wirksamkeit des hier gemeinten Theaterdirektors, daß dieser einem Schauspieler in der Probe ihn unterbrechend, zurief: „Pause! — Das war ein Witz: lassen Sie dem Publikum Zeit ihn zu verschlucken!" —

Komödiantenchef geworden war, — was wiederum Anderen, z. B. den Herren Gutzkow und Bodenstedt, doch nicht gelingen wollte.

Mochte es nun der Litterat, oder der Schauspieler selbst sein, welchem die Leitung des Theaters übergeben wurde, immer ging man von der Meinung aus, daß hier etwas zu lehren und wohl auch zu erlernen sei, demnach es sich einzig darum handelte, wer der Lehrer sein sollte, der Schauspieler oder der Litterat? Selbst dem Besonnensten mußte diese Meinung richtig dünken, wenn er, namentlich im Vergleiche mit anderen Nationen, dem Deutschen im Allgemeinen das Talent für das Theater absprechen zu müssen glaubte.

Wie hätte noch Friedrich der Große sich verwundern müssen, wenn ihm sein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutschen Theaters vorgeschlagen haben würde! Französische Comédie und italienische Oper waren die einzige Form, unter der man damals Theater überhaupt begreifen konnte, und es steht nun sehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in seine Berliner Hoftheater träte, er sich von den Herrlichkeiten des seitdem gewonnenen deutschen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man sich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Bei der Festhaltung dieser Fiktion wäre es dagegen interessant, den Eindruck auf denselben großen Friedrich sich vorzustellen, welchen etwa jene Aufführung des „König Lear" durch Ludwig Devrient auf ihn hervorgebracht haben möchte: — vermuthlich ein Staunen wie über einen Weltuntergang! Unmöglich wäre jedoch wohl dem Genie das Genie unerkenntlich geblieben.

Von ihm, von dem Genie, können wir jedenfalls einzig auch die Rettung unseres Theaters erwarten. Wir finden es nicht, wenn wir es suchen; denn wir suchen es im Talent, wo es für uns Deutsche jetzt eben nicht vorhanden sein kann: es ist nur zu erkennen, wenn es sich ganz unerwartet zeigt, und hierfür unseren Blick zu schärfen, ist das Einzige, was wir durch Bildung unsererseits

für seine Erscheinung bereit halten können. Und hierfür, da wir durch den Kulturgang unserer Geschichte einzig zur Bewährung unserer, in ihrer natürlichen Entwickelung so sehr gehemmten Naturanlagen, durch ernste, freimüthige Bildung angewiesen sind, haben wir auf eben diesem Wege mit rücksichtsloser Wahrhaftigkeit zunächst der Beschaffenheit unseres Urtheiles uns bewußt zu werden; etwa so wie Kant auf dem Wege der Kritik des Denkens selbst uns das Licht für die richtige Erkenntniß der Dinge angezündet hat. —

Erkennen wir nun unser Theater im richtigen Lichte, so muß es sich alsbald auch erklären, warum wir kein Talent zu der hier ausgeübten Kunst haben, nämlich: weil die ganze Kunst, wie sie bei uns ausgeübt wird, unserer Eigenart nicht entspricht, sondern aus uns fremdartigen Elementen besteht, welche wir uns nicht anders anzueignen vermögen, als indem wir uns ihnen ebenso nur anzupassen versuchen, wie wir unsere Gestalt und Körperhaltung der französischen Modetracht anzupassen uns bemühen. Was den Franzosen zur zweiten Natur geworden ist, wird bei uns zur Unnatur. Wie in unseren Kleidern, so treiben wir uns auf unseren Theatern in einer beständigen Maskerade umher, in welcher wir uns für uns selbst endlich unkenntlich geworden sind. Ist diese Maskerade zu Zeiten durch den wahren Genius der Nation, eben als „Genie", durchbrochen worden, und müssen wir uns demnach das so seltsam lautende Zeugniß geben, daß wir an Talent anderen Nationen durchaus nachstehen, während einzig als seltene Erscheinung das Genie, und zwar in vollster Größe, sich bei uns zeigen konnte, so liegt jedoch in dieser Erkenntniß nicht eingeschlossen, daß Das, was wir Talent nennen, uns auf jedem Gebiete fremd sei: im Gegentheile hat die Wahrnehmung gerade der hierunter verstandenen Beschaffenheit geistiger Anlagen und Erwerbnisse auf den uns eigenen Gebieten des Wissens und der Kunst gemeinhin zu dem Ausspruche bewogen, daß der Deutsche mehr Talent, dagegen

z. B. die südlichen Nationen Europa's mehr Genie besäßen. Noch heute gilt dieser Ausspruch vollkommen richtig, wenn mit ihm der Charakter unserer Leistungen in denjenigen Wissenschaften bezeichnet wird, in deren Pflege wir uns noch treu geblieben und nicht durch fremdartiges Effektwesen irre geleitet worden sind: er bewährt sich aber am erfreulichsten auch im Bezug auf die Kunst, wenn wir vorzüglich die bildende Kunst der Reformationszeit in das Auge fassen, wo neben wenigen außerordentlichen Genie's, d. h. Erfindern höchster Art, ein über alle deutschen Länder hinwirkender Geist der besten und edelsten Pflege des Erfundenen, durch sinnigste Aneignung desselben in stets neuer Bildung und Umbildung von Seiten des Kunstgewerbes, lebhaft thätig sich zeigt. Halten wir hierzu die reichen Kundgebungen des deutschen Geistes auf dem ihm vollkommen eigen gewordenen Gebiete der Musik, und namentlich der Instrumentalmusik, so dürfen wir zu der, mit den erhebendsten Hoffnungen für alle deutsche Zukunft erfüllenden Annahme schreiten, daß uns nicht nur das Genie in gleich zahlreichen Emanationen, wie den Italienern, zugetheilt ist, sondern daß diese Emanationen kräftigerer und reicherer Art waren, und wir demnach derjenigen Befähigung des Deutschen, durch welche die in Zeit und Raum getrennt auftretenden Erscheinungen des Genie's vermöge der mannigfaltigsten Erzeugnisse eines produktiven Kunstsinnes der Nation verbunden werden, ebenfalls die Eigenschaft des Talentes in einer allerhöchsten Bedeutung zusprechen müssen.

Demzufolge wird es uns wohl anstehen, die Annahme zu fassen, daß der Deutsche auch für die dramatische Kunst nicht minder befähigt sich zeigen werde, sobald seinem Genius das ihm eigene Gebiet hierin frei eröffnet, ja eben nur offen gelassen wird, anstatt es ihm jetzt durch einen Qualm undeutschen Wesens verdeckt bleibt. Welches schwierige Problem ich mit dieser Zuweisung des uns eigenen Gebietes für das Theater in das Auge fasse, entgeht Niemand weniger als mir selbst: es sei mir daher gestattet, nur mit großer Vorsicht an einen Versuch der Lösung desselben heranzutreten.

In dem hier gemeinten Sinne habe ich mich zu meiner nächsten Hilfe auf die verschiedenen Hinweisungen und näheren Andeutungen zu beziehen, zu deren Kundgebung ich mich auf bereits früher erhaltene Veranlassungen hin entschloß. Ich verweise hierfür zuerst auf meine Forderung eines Originaltheaters, wie ich sie in meinem Briefe an Franz Liszt über die „Goethestiftung"*) aussprach; sodann auf die nähere Ausführung des in jener Forderung liegenden Gedankens mit ganz besonderer Beachtung eines, als zufällig gegeben betrachteten, engeren örtlichen Verhältnisses, welche ich in dem „ein Theater in Zürich"**) betitelten Schriftchen vor längeren Jahren aufzeichnete. Die Zustimmungen, welche sich mir namentlich zu der letzteren Abhandlung meldeten, waren nicht ermuthigender Art, da sie besonders von solchen Leuten ausgingen, welche für ihre Neigung zu dem sogenannten Liebhabertheaterspielen in meinem Vorschlage eine anständige Deckung erkennen mochten, wenn sie nun auch vor dem vollen Publikum wirklich Komödie zu spielen sich anlassen würden. Besonnenere Freunde fanden es einzig unbegreiflich, wie gerade aus den Elementen der von mir in das Auge gefaßten städtischen Gesellschaft, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas nur irgend Erträgliches für das Theater sollte gewonnen werden können. Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch Niemand, da eigentlich Jeder sich für befähigt hielt, ein gutes Stück zu schreiben.

Ich glaube nun, daß, sollte meine damals für Zürich gegebene Anleitung zur allmählichen Einrichtung eines Originaltheaters gegenwärtig durch irgend welche imponirende Macht, z. B. durch eine reiche Aktiengesellschaft, als Vorschlag an das gesammte Deutschland gerichtet werden, die Zustimmung hierauf ungefähr ganz so ausfallen dürfte, wie damals sie dort ausfiel: an Schauspielern, da jetzt

*) Siehe Band V der gesammelten Schriften und Dichtungen.
**) Ebendaselbst.

ganz Deutschland den Sprachdialekt zu liefern hätte, wie vor allem auch an Dichtern, würde kein Mangel sein; namentlich würden die Letzteren mit mehr als patriotischer Freudigkeit die Ausschließung jedes ausländischen Bühnenproduktes unterschreiben, und hiermit die Originalität des deutschen Theaters für garantirt halten; wogegen die Einsprüche eines seit den letzten zwei Dezennien zu angesammelter Erfahrung gelangten Wiener Theaterdirektors, welcher dem deutschen Theaterwesen ohne übersetzte französische Stücke nicht beikommen zu dürfen der Meinung sein mag, vielleicht einzig sich erheben würden, bis denn auch ihm endlich wohl die Originalproduktion wieder geläufig werden dürfte. Schwieriger würde die Angelegenheit sich jedoch herausstellen, wenn die von mir imaginirten Herren Aktionäre es mit der Forderung der Originalität ernster nähmen, und es für nöthig hielten, den Begriff dieser „Originalität" von wirklich Sachverständigen genau bestimmen zu lassen, damit nach ihm die Leistungen des Theaters fortan beurtheilt würden. Und in der That wäre eben dieß, nämlich: wie die geforderte Originalität sich beurkunden sollte, der Punkt, welchen wir vor Allem mit kaltblütiger Sorgsamkeit zu erwägen hätten.

Ich glaube der Erörterung dieses Punktes nach mancher Seite hin deutlich vorgearbeitet, und namentlich zur Kritik der Unoriginalität des modernen deutschen Theaters förderliche Beiträge geliefert zu haben; weßhalb ich mich jetzt, um nicht von mir Gesagtes zu wiederholen, auf die hierher bezüglichen Darstellungen in „deutsche Kunst und deutsche Politik", „über eine in München zu errichtende Musikschule", sowie am Schlusse von „Oper und Drama" verweise. Die durch diese Unoriginalität dem deutschen Theater zugefügten Schäden sind so groß und augenfällig, daß als einfachstes Mittel zur Prüfung der Originalität eines als solchen sich gebenden deutschen Theaterstückes in Vorschlag zu bringen wäre, daß dieses Stück von unseren Schauspielern vorgelesen, und nun darauf gemerkt werde, in welchen Ton diese sofort gerathen, ob dieser ein ihnen natürlicher

oder affektirter sei. Man gebe ihnen das gefeiertste Stück unseres erhabensten modernen Originaldichters, und verpflichte sie, sobald man merkt, daß sie in unnatürliches Pathos verfallen oder links und rechts sich nach dem Publikum umsehen, ganz so zu sprechen und sich zu benehmen, wie sie in etwa ähnlichen Situationen des wirklichen Lebens es zu thun gewohnt seien, so wird, wenn sie dieß dann ausführen, über das vorgegebene dichterische Kunstwerk vermuthlich Alles lachen müssen. Sollte man diese Probe dem Charakter der theatralischen Kunst für unangemessen halten, so fordere ich dagegen, ganz dieselbe Probe bei französischen Schauspielern mit dem allerexzentrischesten französischen Theaterstücke vorzunehmen, um sofort zu erkennen, daß selbst das ausschweifendste theatralische Pathos, wie es der Dichter verwendet, in der Redeweise und der Haltung des Schauspielers, wie sie ihm auch für das gemeine Leben in irgendwie ähnlicher Situation zur zweiten Natur geworden sind, durchaus nichts verändert: denn so spricht und benimmt sich der Franzose, und deßhalb, weil er dieß stets beachtet und im Auge behält, schreibt der Theaterdichter so und nicht anders. Dem Deutschen ist nun aber jedes, diesem französischen irgendwie nahekommende Pathos durchaus unnatürlich; hält er es für nöthig, sich seiner zu bedienen, so muß er es durch lächerliche Verstellung seiner Stimme und Heraufschraubung seiner Sprachgewohnheiten nachzuahmen suchen.

Daß wir diese Unnatur an unseren Schauspielern so schwer erkennen, kommt leider daher, daß wir, auch ganz entfernt vom Theater, diese absurde Komödie spielen zu sehen uns gewöhnt haben: sie spielt bei uns jeder zu irgendwelchem öffentlichen Reden Berufene. Mir ward seiner Zeit im Betreff eines ziemlich berühmt gewordenen Professors der Philologie versichert, dieser würde bei gegebener Gelegenheit noch eine große Rolle in der Politik spielen, denn er habe sich die Rednerkunst so planmäßig angeeignet, daß er jedem erdenklichen Ausdrucke, auch da wo etwas gelächelt oder wirklich gelacht werden müsse, als spielender Meister gewachsen sei. Es war mir

vergönnt, bei einer Leichenbestattung mich von der Kunst dieses sonst sehr würdigen Mannes zu überzeugen: hier hatte er soeben noch im bestimmtesten Dialekte gemüthlich zu mir gesprochen, als er plötzlich, im Beginne seiner offiziellen Rede, Stimme, Sprache und Ausdruck in so übertreibender Weise veränderte, daß ich eine völlig spukhafte Erscheinung vor mir zu haben glaubte. Ja, lasse man unseren besten Dichter seine Verse uns vorlesen, sofort verfällt er in ein Falsett seines Sprachorganes und in die Anwendung aller dieser pomphaften und thörigen Verstellungen, an welche wir uns schließlich fast in der Weise gewöhnen, als ob es so sein müsse. Wir vernehmen, daß Goethe durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von Schiller weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte. Sollte uns dieß Alles nicht recht nachdenklich darüber machen, in welchem Verhältnisse die höhere Tendenz der Kundgebung des deutschen Wesens zu unseren natürlichen Ausdrucksmitteln stehe? Offenbar müssen wir erkennen, daß hier eine fast zur zweiten Natur gewordene Affektation vorhanden sei, welche schließlich aus einer falschen Annahme hervorgegangen ist; vielleicht aus der üblen Meinung, welche uns über unsere natürliche Befähigung beigebracht worden ist, und dieß zwar im Sinne einer uns fremdartigen Kultur, welche wir so unbedingt als ein Höheres anerkannten, daß wir, selbst auf die Gefahr hin uns lächerlich zu machen, nur in ihrer möglichsten Aneignung unser Heil suchen zu müssen vermeinten.

Wollen wir für jetzt, und für unseren nächsten Zweck, der Kritik des hier berührten, so fatalen Zuges des deutschen Kulturwesens uns enthalten, so haben wir eben nur zu bestätigen, daß der gebildetste wie der begabteste Deutsche, sowohl für seinen rednerischen wie seinen plastischen Ausdruck, unabläßig der Neigung wie der Veranlassung zum Affektiren ausgesetzt ist. Goethe, der, wie wir dieß soeben berührten, derselben Gefahr nicht bei jeder Veranlassung entgangen zu sein scheint, läßt uns andererseits durch sein klares Auge

auch dieses Übel sehr drastisch erfassen: einerseits sucht sich sein „Wilhelm Meister" durch das Theater zu einem, von seinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Styl der Persönlichkeit zu verhelfen; andererseits aber giebt sein „Faust" dem armen Pedanten, welcher in der Kunst des Vortrages zu profitiren wünscht und deßhalb sich darauf beruft, daß — wie man sage — ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, die so nachdenkliche Antwort: „O ja! wenn der Pfarrer ein Komödiant ist". Es wird uns nicht unbehilflich sein, wenn wir den hierin ausgedrückten Gedanken als einen zu umfassender Deutung auffordernden Wahrspruch fest halten.

Verstehen wir unter dem hier genannten „Pfarrer" alle einen höheren Beruf Ausübende, welche zur Behauptung der mit dieser Ausübung angetretenen besonderen Würde der Affektation im Reden und Benehmen sich hingeben zu müssen glauben, und unter „Komödiant" dagegen Denjenigen, welcher seinen Beruf darein setzt, durch verstellte Stimme und Gebärde den wirklichen natürlichen Menschen in seinen verschiedenen Charakter- und Berufseigenschaften nachzuahmen, so wird es sehr ersichtlich, daß hier nur der Komödiant der Lehrer sein kann, und der Pfarrer vermuthlich sehr viel zu lernen hat, ehe er seinem Lehrer gleich kommt. Der verächtliche Ausdruck „Komödiant" kann aber, genau genommen, nur Denjenigen bezeichnen, der durch ein verstelltes Benehmen sich selbst interessant oder besonders würdig erscheinen lassen will, indem er in Wahrheit für Den gehalten sein will, für den er sich ausgiebt; dieß hieße also im Bezug auf den Mimen, wenn dieser nicht eine aus der Wirklichkeit des Lebens erschauete, ihm fremde Individualität *als solche* durch seine Kunst objektiviren wollte, sondern durch Aneignung eines fremden Wesens und Benehmens über seine wirkliche Person in ernstlicher Absicht zu täuschen sich bemühte. In diesem letzteren Falle befinden sich aber alle Diejenigen, welche im Leben sich der Neigung zum sogenannten *theatralischen* Benehmen überlassen; diese, welche wir, sobald sie sich auf unseren Theatern zeigen, eben „Komödianten"

nennen, füllen aber fast unsere ganze bürgerliche Welt nach allen Dimensionen und Richtungen hin an, so daß der redliche Mime, der wiederum sie darstellen will, fast nur das Motiv der komödiantischen Affektation zur Nachahmung vor sich hat.

Wie nun hier, wo das ganze Leben von dem komödiantischen Motive erfüllt ist, zur Auffindung reiner Motive für die mimische Darstellungskunst zu gelangen wäre, dieß zu untersuchen würde uns zugleich zur richtigen Kritik der uns gebührenden, wirklichen Originalität hinleiten. Wenn ich die Meinung äußerte, ein mit natürlichem Tone von unseren Schauspielern vorgetragenes modernes Trauerspiel müßte sogleich das Lächerliche seines Styles wie seiner ganzen Konzeption aufdecken, so suchte ich hiermit eben die uns unbewußt gewordene Verlorenheit in eine allseitige Affektation zu bezeichnen, welche sich, dem gewöhnlichen Leben mit seinen wahrhaftigen Interessen gegenüber, jeden Augenblick dann zeigt, sobald wir uns mit einer gewissen uns fremden theoretischen Würdigkeit auszustatten für nöthig halten müssen. Den unentstellten, natürlichen Menschen sehen wir nur noch im gemeinsten Leben, ja sogar nur im Leben der niedrigsten Sphären vor uns, und deßhalb darf es uns denn auch nicht erschrecken, wenn wir nur in den, diesem Leben und diesen Sphären entnommenen Motiven nachgebildeten, Theaterstücken die Schauspielkunst noch mit Originalität ausgeübt sehen.

Es ist aber nicht anders. Nur in dem niedrigsten Genre wird bei uns in Deutschland noch gut Theater gespielt, und es stehen die Leistungen dieses Genre's, was das Wesentliche der Schauspielkunst betrifft, in keiner Weise hinter der Vortrefflichkeit der französischen Theater zurück; ja wir treffen hier häufig mehr als das gewöhnliche Talent, nämlich bereits das, wenn auch in niedrigerer Sphäre verkümmernde, Genie der Schauspielkunst an. Wie nun aber auch das sogenannte Volkstheater in den deutschen Städten immer mehr verkommt, oder da, wo es dem Namen nach sich erhält, durch Ein-

impfung aller verderblichen Motive der Affektation zu einem widerwärtigen Zerrbilde umgeschaffen wird, so zieht sich auch diese letzte Lebenssphäre des originalen theatralischen deutschen Volksgeistes in immer engere und dürftigere Dunstkreise zusammen, in denen wir schließlich fast nur noch das Kasperltheater unserer Jahrmärkte antreffen.

In Wahrheit ist mir kürzlich aus einer zufälligen Begegnung mit einem solchen Theater ein letztes Licht der Hoffnung für den produktiven deutschen Volksgeist aufgegangen; und zwar geschah dieß, als ich von dem vorangehenden Eindrucke der Aufführung eines „höheren" Lustspieles in einem berühmten Hoftheater im Betreff jeder Hoffnung mich auf das Tiefste niedergedrückt gefühlt hatte. In dem Spieler dieses Puppentheaters und seinen ganz unvergleichlichen Leistungen, mit denen er mich athemlos fesselte, während das Straßenpublikum in seiner leidenschaftlichsten Theilnahme an ihm alle gemeinen Lebensverrichtungen zu vergessen schien, ging mir seit undenklichen Zeiten der Geist des Theaters zuerst wieder lebendig auf. Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Acteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf. Mit der gleichen Situation wußte er uns ganz nach Belieben festzuhalten, indem er uns stets wieder neu mit ihr überraschte, wobei es sich in der Hauptsache um ein so merkwürdiges, bis in das Dämonische gesteigerte Wesen, wie diesen deutschen „Kasperle" handelte, der vom ruhig gefräßigen „Hans Wurst" sich bis zum unüberwindlichen Teufels- und Pfaffenspuk-Banner erhebt, dem wunderlich affektirt redenden Herrn Grafen durch unwiderleglichen witzigen Verstand beikommt, Hölle und Tod besiegt, und das römische Recht in jeder Form der Justiz sich fest vom Leibe hält. — Es gelang mir nicht, den wunderthätigen Genius dieses ächtesten aller Theaterspiele, die ich noch je angetroffen, persönlich ausfindig zu machen: vermuthlich war mir dadurch eine schwere Prüfung meines Urtheiles erspart.

Jedenfalls aber glaubte ich zu erkennen, daß Holtei's Ideal gegen jenes Genie ein übel verkümmertes Wesen war. —

Gewiß sollten wir unsere Geschichte auch anderswo als in Büchern studiren, da sie oft auf den Straßen aus vollem Leben zu uns redend angetroffen werden kann. In jenem Kasperltheater ersah ich die Geburtsstätte des deutschen Theaterspieles vor mir, und diese richtig zu würdigen erschien mir lehrreicher als alle unsere „Essais" dünkelhafter und ignoranter Gelehrter über das Theater. Aus solchem Studium würde man auch zu der richtigen Erkenntniß der unglaublichen Verkommenheit des öffentlichen deutschen Kunstwesens gelangen, wenn man sich nämlich darüber klar würde, daß das einzige wahrhaft deutsche Originalstück von allerhöchstem dichterischen Werthe, nämlich Goethe's Faust, — nicht für unsere Bühne geschrieben werden konnte, trotzdem in jedem seiner Züge es dem originalen deutschen Theater so innig angehört und aus ihm entsprungen ist, daß Das, was es unserem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erscheinen lassen muß, nur aus dieser Herkunft sich erklären und verstehen läßt. Vor einer solchen, dem Einsichtsvollen und Aufmerksamen klar offen liegenden Thatsache, wie dieser soeben in der unerhörten Stellung des originalsten deutschen Theaterstückes zu unserem heutigen Komödianten-Theater sich kundgebenden, steht nun unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturtheil, und weiß ihr nichts Anderes als den Schluß zu entnehmen, daß Goethe eben — kein Theaterdichter gewesen sei! Und solchem Urtheile soll man sich verständlich machen, ja sogar mit ihm gemeinschaftlich die Quellen der Originalität des deutschen Theaters aufsuchen! —

Sei es mir daher gestattet, in meiner Weise, indem ich von jenem Kunsturtheile unserer „Modernen" mich gänzlich abwende, einer klaren Bezeichnung Desjenigen mich zu nähern, was unter Originalität des deutschen Schauspielwesens zu verstehen sein könne.

Ich zeige in Goethe's „Faust" unseren deutschen Schauspielern ein Stück von allerhöchstem dichterischen Werthe, in welchem sie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu sprechen ganz von Natur befähigt sein müssen, wenn sie überhaupt irgend welche Begabung für das Theater aufzuweisen haben. Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der „so menschlich mit dem Teufel selber spricht", keines Pathos' in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir Alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, Alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausscheidung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich Jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem Faust vorlegen, und darnach, wie er sich hier benähme, über sein Verbleiben beim Theater entscheiden lassen. Dieß wäre nun die umgekehrte Probe für die Originalität der Schauspieler, wie die zuerst vorgeschlagene der Originalität der Stücke galt. Wollten wir bei der Ausführung dieser Prüfung jeden Schauspieler, der hier in das Affektiren, Dehnen und sinnlose Effektspiel verfiele, sofort dem großen Komödiantenstande außerhalb des Theaters zuweisen, so fürchte ich, daß wir schließlich fast gar keine Schauspieler für unsere Faustaufführung fänden, sobald wir uns nicht etwa entschlössen, in die niedrigsten Sphären unseres Theater herabzusteigen, um dort wenigstens auf die Spuren der gesuchten Begabungen zu treffen. Ich für mein Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Faust" im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maaßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei

ihrem Tragiren verfielen, wenigstens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumuthung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethe'sche Tragödie unrathsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: „ein deutscher Konversationston"! Die Benennung sagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Cocquetterie auf „Faust" anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unserem modernen Schauspiele nicht eine gesunde Faser sei, außerdem jedenfalls aber auch bestätigt, daß das größte Original-Theaterstück der Deutschen unserem Theater, wie es ist, gar nicht angehören kann; weßhalb denn auch die Pariser mit einer „Oper" eine wirkliche Lücke des deutschen Theaters glücklich ausfüllen durften! — —

Da es mir nicht beifallen kann, für das deutsche Theater, welches ich in tiefster Wurzel für verdorben halte, Reformpläne vorzulegen, und etwa anzudeuten, wie man es machen solle, um seinem widerwärtigen Aussehen eine bessere Miene zu geben, muß es mir bei der vorliegenden Untersuchung einzig darauf ankommen, durch meine Hinweisungen dem wahrhaft begabten Mimen, den ich aus verschiedenen Anzeichen immer noch antreffen zu können vermuthen darf, nach bestem Wissen den Faden in die Hand zu geben, an welchem er sich aus dem Wirrsal seiner Umgebung herausfinden könne. In Ed. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" liegt, wenn man die hier

angesammelten und übersichtlich vorgeführten Data wohl beachtet, eine sehr geeignete Anleitung zur Erfassung dieses Fadens vor. Hier treffen wir auf den Punkt, wo das von der höheren Bildung der Nation gänzlich unbeachtete und unberührte rohe Volkstheater in die Hände experimentirender Schöngeister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt; von diesen aus rettet es sich in die wohlgesinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton sein Gesetz der Natürlichkeit wird, auf welches die schnell erblühende poetische Litteratur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich stützt, um auch das Theater bis zu ausschweifender Kühnheit im Style fortzureißen. Diese Richtung zu zügeln und auf das Ideale hinzuleiten, wird zur Bemühung unserer größten Dichter: die Bedeutung des Staunens, mit welchem diese vor der „Oper" anhalten, suchte ich in meiner Abhandlung „über die Bestimmung der Oper" in ein klares Licht zu stellen, und führte dort zugleich die Gründe für das Einschlagen der neueren Richtung aus, welche uns den akademischen Ton und das falsche Pathos im Schauspiel brachte. Wie wir von hier aus in das Chaos des deutschen Hoftheaters, mit dessen Konsequenzen und Dependentien im Tivoli- und hermaphroditischen Volksballet-Theater, geleitet wurden, gehört einer Geschichte an, die auch ich bereits beleuchtet habe, von deren Ergebnissen wir uns nun aber eben abzuwenden haben, um auf den jämmerlich gebrochenen und entstellten Grundcharakter des originalen deutschen Schauspielwesens aus allem Erlittenen und Erlernten gesunde Schlüsse zu ziehen.

Es wird nicht leicht sein, diesen Charakter richtig zu bezeichnen, ohne in verfänglicher Weise anzustoßen. Wenn es mit Goethe's Ausspruche „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist" seine Richtigkeit hat, so ist nicht zu verkennen, daß es bei uns in Theater und Litteratur, sobald es dort anmuthig aussehen soll, nicht sehr wahrhaftig hergeht, wobei das Schlimmste ist, daß uns das Lügen gar so lächerlich ansteht und Niemand uns glaubt, weil wir Keinen damit täuschen. Wir betreiben zwar die Höflichkeit wiederum auf

unsere eigene Art: so lassen wir, da wo wir eng und knöchern sind, das „deutsche Herz" seine Rolle spielen, für Dürre und Härte unserer Frauenwelt in Chignon und Crinoline lassen wir die „edle deutsche Weiblichkeit" eintreten, und die „deutsche Biederkeit" blickt aus jedem scheelen Auge. Doch ist eben mit solchen Kulturäußerungen auch selbst nicht der Anschein des Tones zu gewinnen, welchem man Glauben beimessen könnte, und es kann in ihm nur das Zerrbild unseres Wesens sprechen. Es ist einmal nicht anders: dem Deutschen hilft nur volle Wahrhaftigkeit, möge diese sich zunächst auch nicht sonderlich anmuthig ausnehmen. Somit müssen wir immer wieder auf diesen Ton zurückkommen, welchen wir jetzt nur noch in den niedrigsten Sphären, namentlich unseres Theaterwesens, antreffen. Wer aber wollte diesem eine selbst hochbildsame Produktivität absprechen? Wir brauchen nicht sogleich nur auf unseren über Alles herrlichen „Faust" zu verweisen, um mit ihm allerdings auch auf unsere anderseitige tiefste Schmach zu deuten; sondern der niedereren Sphäre noch näher stehend, und somit auch auf die Praktik des Theaters einwirksamer, treffen wir auf bedeutsame Entwickelungen aus dieser Sphäre. Aus der Wiener Volksposse, mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich erkennbar nahe stehenden Typen, sehen wir die Raymund'schen Zauberspiele sich bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie sich erheben; und wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutschen Wesens hin sogleich ein allervortreffliches Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleist's wundervollen „Prinz von Homburg".

Können unsere Schauspieler dieses Stück noch gut spielen?

Vermögen sie es nicht mehr, ein deutsches Theaterpublikum von Anfang bis zu Ende in treuester Theilnahme an eine Aufführung gerade dieses Stückes zu fesseln, so dürfen sie nur auch sich selbst das Zeugniß der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen, und für alle Fälle mögen sie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakespeare darstellen zu wollen,

gänzlich sich abwenden. Denn gerathen wir in das Bereich des höheren Pathos', so betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das Genie uns etwas Wahrhaftes geben kann, während unsere bis dorthin treusinnig geleitete natürliche Begabung für das Theater hier sofort sich in jene sonderbare deutsche „Höflichkeit" verlieren muß, welcher Niemand zu glauben vermag. Dieses Genie ist aber zu jeder Zeit selten, und seine Leistungen, das „Ungemeine", für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unserer weit versprengten deutschen National-Bühne in Forderung stellen zu wollen, muß uns durchaus unsinnig erscheinen. Alles was wir dagegen als der Ausbildung unseres Theaters ersprießlich anrathen möchten, wäre eine solche Organisation seiner Tendenzen, welche stets den Boden für die Erscheinung des mimischen Genie's vorbereitet hielte, was eben nur durch die redlichste Pflege der gesunden natürlichen Anlagen des Deutschen für das Theater zu erzielen sein kann.

Wir beachteten, welche vorangehende günstige Wendung in der Wiedergeburt des englischen Theaters die Erscheinung eines Garrick daselbst ermöglichte. Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht hatte. Wäre auf dem heutigen englischen Theater ein Garrick möglich? Oder wollen wir uns darein versetzen, in welchem Lichte einem L. Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieses heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte? Vielleicht hätte seine so überzarte Einbildungskraft davor gänzlich zurückgeschaudert, und die lebenzerrüttende Überreizung seiner Imagination wäre dem großherzigen Mimen erspart geblieben. — Wollten wir dagegen den Weg einschlagen, auf welchem wir zu der hier gemeinten stätig förderlichen Pflege eines originalen deutschen Theater-

wesens gelangen dürften, so ist es ersichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeschraubten Ton unseres Theaterspieles auf das, dem deutschen Wesen natürliche Maaß des mimischen Pathos' zurückzuleiten hätten, hier ganz wieder heimisch zu werden, und so uns wenigstens die Gesundheit zu wahren suchen müßten, aus welcher das gottgesandte Genie sich ernähren könnte.

Die Zeitigung der Erscheinung desselben läge somit aber ganz in unserer Hand. Wir dürften nur eine Konstituirung des deutschen Theaters im wahrhaft deutsch-politischen Sinne annehmen, nach welchem es viele deutsche Staaten, aber nur ein Reich giebt, das endlich dazu berufen ist, das Große und Ungemeine zu leisten, was den einzelnen Theilen, aus denen es doch besteht, unmöglich zu leisten ist. Wenn demnach alle unsere verschiedenen Theater nur jener einen Pflege der Gesundheit der theatralischen Kunst mit treuer Sorge sich hingäben, und hierfür nie die Sphäre derselben überschritten, welche ich zuvor mit der Hinweisung auf Kleist's „Prinzen von Homburg" zog, so würde es dagegen einer Vereinigung der vorzüglichsten Kräfte dieser Theater wohl anstehen, auch über diese Sphäre hinaus ihre Bemühungen zu richten, sobald dieß selten und nur auf die Anregung durch hervortretende besondere Begabungen geschähe.

Wie ich mit diesen Andeutungen mich nach der Seite der praktischen Ausführung durch eine wirkliche Organisation unserer Theater wende, treffe ich hier auf denselben Gedanken, welcher mir die beabsichtigten Bühnenfestspiele in Bayreuth eingegeben hat. Wer im Betreff dieser Angelegenheit verfolgt hat, wie ich von vornherein den Versuch einer Organisation zur genossenschaftlichen Zusammenwirkung aller Theater gar nicht erst in Vorschlag bringen zu dürfen glaubte, wird begreifen, daß ich die obigen Andeutungen noch weniger in einem ähnlichen Sinne zu irgend einem Projekte auszuarbeiten mich berufen fühle. Die Leitung unserer Theater ist gegenwärtig dem Urtheile Derer überlassen, welche, so vornehm sie sich auch dünken mögen, ihren Verstand von der Sache doch nur der schlechten Be-

schaffenheit unseres Theaterwesens im Allgemeinen verdanken: diesen Verstand zu einem Verständnisse der wirklichen Bedürfnisse des Theaters erweitert zu sehen, habe ich längst aufgegeben. Wie ich für jedes im Theater zu leistende Gute einzig auf den rechten Instinkt unserer Mimen und Musiker rechne, wende ich mich somit auch nur an diese, wenn ich meine Andeutungen bezüglich der wünschenswerthen ersprießlichen Verwendung ihrer Anlagen bis zur Darlegung meines Grundgedankens hierüber ausdehne.

Diesen Grundgedanken zeichnete ich bereits in meinem Vortrage „über die Bestimmung der Oper" für den ästhetischen Beurtheiler der verschiedenen Gattungen des Drama's in bestimmterer Fassung auf. Es liegt mir jetzt daran, ihn dem Bewußtsein unserer Schauspieler und Sänger näher zu bringen. Den ersteren zog ich eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, daß sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten. Sollten hiergegen nun die für die Überschreitung dieser Linie günstigen Umstände auf das Gewissenhafteste erwogen werden können, sollten demnach hie und da hervorragende mimische Begabungen wahrgenommen worden sein, deren glückliche Vereinigung zu einer Gesammtleistung in dem Sinne einer edlen nationalen Festlichkeit gelänge, so würde es sich nun an der Hand wohlbenützter Erfahrungen zu zeigen haben, ob das namentlich durch Schiller vertretene didaktisch-poetische Pathos der jedenfalls hier angestrebten Idealisirung des Drama's überhaupt förderlich sei, indem es den Darsteller, während es ihn in der höheren Sphäre erhielte, zugleich auf dem gesunden Boden seiner Kunst sich fortbewegen ließe. Dieses Problem wäre nämlich jedenfalls erst noch zu lösen, und keineswegs soll mit seiner Aufstellung etwa ein voraus gefaßter, unbedingter Zweifel ausgedrückt sein. — Die Dramen Schiller's sind als bloße wirksame Theaterstücke von so ungemeinem Werthe, sie fesseln uns einfach durch den Gang der dargestellten

Handlung so unwiderstehlich, daß es wohl der Mühe werth dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernstlich zu versuchen, durch welche ihre Darstellung selbst in einem natürlichen Sinne andererseits so sehr behindert erscheint. Die Neigung, welche in unserem großen Dichter jenes, so bezeichnete, didaktisch-poetische Pathos ausbildete, durch dessen so ungemein schwungvolle Anwendung er den Gehalt seiner Dramen zu erhöhen und in das rechte verklärende Licht zu setzen sich bestimmt fühlte, liegt jedenfalls im deutschen Wesen tief begründet. Wie jedoch die hierdurch dem Mimen gestellte Aufgabe zu lösen sei, wie der unerläßliche Charakter einer dramatischen Handlung bei dem, jeden Augenblick sie durchbrechenden Appell an das ethische Urtheil, unaufgehoben forterhalten werden solle, dieß wäre eben erst noch zu ermitteln und festzustellen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion" in den dramatischen Styl haben wir ersehen, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Meines Wissens ist diese zu einer erträglichen Lösung nur durch den gesunden, wenn auch nüchternen Geist einiger guten Schauspieler aus der alten Schule gekommen, wie er sich z. B. noch in dem, der reiferen Generation unserer Tage erinnerlichen, tüchtigen Eßlär zeigte: hier ward der ethisch-didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift, und in verständiger Weise nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht. Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in die Sphäre des reinen Gefühles auflöste, und somit selbst zum leidenschaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Glaubt ihr nun es versuchen zu dürfen, ob euch die Aneignung dieses Accentes, des unveräußerlichen Seeleneigenthumes eines großen Genie's, zum unfehlbaren stylistischen Erwerbnisse gelingen könne?

Jedenfalls dünkte es mich verständig, diesen Versuch nur unter den von mir vorausgesetzten außerordentlich günstigen Umständen zu wagen, denn hier gälte es, durch ihre vorangehende glücklichste Anwendung die Gesetze eines eigenthümlichen ideal-deutschen Styles erst aufzufinden, während die Dramen Shakespeare's uns überhaupt auf einen Styl der mimischen Darstellung hinweisen, für welchen es in Wahrheit gar keine Gesetze zu geben scheint, wogegen er in jedem gesunden mimischen Spiele als allererstes Gesetz seiner Natürlichkeit zu Grunde liegen muß.

Shakespeare ist eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, sondern einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Styl-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgestellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt. Daß Shakespeare in der Maske seiner Darsteller jede von ihm wahrgenommene menschliche Individualität nach ihrem allernatürlichsten Gebahren sprechen lassen konnte, dieß ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach seinem richtigen Gebahren erkennen und ausdrücken. Alle seine Gestalten tragen den Stempel der treuesten Naturwahrhaftigkeit in solcher Greifbarkeit an sich, daß zur Bewältigung der von ihm gestellten Aufgaben für das Erste nur Freiheit von jeder Affektation nöthig erscheint: welche Forderung hiermit aber ausgesprochen ist, leuchtet Demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unser ganzes neueres Theater, und namentlich seine höhere pathetische Tendenz, auf Affektation sich gründet. Wollen wir diese nun in der Befolgung der von uns aufgestellten Grundsätze beseitigt denken, so bliebe, wie dort das didaktisch-poetische Pathos Schiller's, hier die uns so überraschende Höhe des rein leidenschaftlichen Pathos' exzentrischer Individualitäten übrig, welche unserer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch so

geübten, Fassungskraft nicht minder übernatürlich erscheinen, als jene vom Kothurn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieses Shakespeare'sche Pathos das, im allerglücklichsten Falle nach den zuvor erörterten Voraussetzungen gelungen ausgebildete, Schiller'sche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falsche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor Allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem Das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von Dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurtheilung des einen Umstandes abzuleiten, daß Shakespeare's Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theatercoulissen, zeigt. Hier sehen wir das, mit Misverstand der antiken Bühne nachgebildete, akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Scene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne, als besonders begünstigter Kunstfreund, sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parquet, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Decorateurs, Maschinisten und Costümier's gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerkes erhoben worden ist.

Es ist nun von überraschender Belehrung, zu ersehen, wie auf dieser neueuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne, ein Hang zu rhetorischem Pathos, wie es von unseren großen deutschen Dichtern zum didaktisch-poetischen Pathos gesteigert wurde, sich immer vorherrschend erhielt; wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeare's, welche alles täuschenden Blendwerkes der

Dekorationen entbehrte, die Theilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebahren der spärlich verkleideten Schauspieler zuwendete. Während das späterhin akademisch geregelte englische Theater den Schauspielern es zur unerläßlichsten Pflicht machte, dem Publikum unter keinen Umständen den Rücken zuzukehren, und es ihnen dafür überließ, wie sie bei einem Abgange nach dem Hintergrunde zu es anfangen mochten, sich mit verkehrtem Gange fortzuhelfen, bewegten sich die Shakespeare'schen Darsteller nach jeder Richtung hin voll und ganz, wie im gemeinen Leben, vor dem Zuschauer. Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerve des Gebahrens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft in allernächster Nähe vorführen sollte: das höchste dramatische Pathos mußte hier lediglich schon wegen der Unterhaltung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit dieses Spieles eintreten, welches sonst im großen tragischen Momente geradesweges lächerlich gewirkt haben würde. Gestehen wir, daß wir unter solchen Umständen nur die allerungewöhnlichste mimische Kunst uns im richtigen Sinne wirksam denken können; nämlich die Kunst jener Genie's, von deren Proteus-Natur und ungemeiner Kraft in der Beherrschung unserer Imagination uns jene berühmten Anekdoten als Zeugnisse überliefert sind. Gewiß war ihre Seltenheit der Grund für die so schnell hervortretende Reaktion gegen dieses volksthümliche Theater und die auf ihr herrschende dramatisch-dichterische Richtung von Seiten des gebildeten Kunstgeschmackes; denn offenbar waren schlechte und affektirende Schauspieler in dieser nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen sie, in einen entfernteren Rahmen gestellt und mit akademisch stylisirter Rhetorik ausstaffirt, für jenen Kunstgeschmack ganz wohl erträglich sich ausnehmen mochten.

In dieser zuletzt bezeichneten Weise gepflegt ist uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauspielkunst über-

macht worden: wie dieß sich heute ausnimmt, ersehen wir; wie sich das Shakespeare'sche Drama hier anläßt, erleben wir aber ebenfalls. Hier haben wir Coulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama uns als sinnlose Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst; und man wird nicht sehr irren, wenn man überhaupt der Annahme sich zuneigt, nach welcher das Shakespeare'sche Drama, wie es in der That fast das einzige, von jedem Einflusse der antikisirenden Renaissance gänzlich befreit erhaltene, wirkliche Originalprodukt des neueren europäischen Geistes war, als solches auch allein und durchaus unnachahmlich dasteht. Dieses Schicksal dürfte es in einem vorzüglichen Sinne mit der antiken Tragödie selbst theilen, zu welcher es andererseits eben im vollkommensten Gegensatz steht; und wir müssen uns sagen, daß, soll der verhofften reifen Entfaltung des Welt-rettenden deutschen Geistes ein ihm in gleicher Weise ganz eigenes Theater erwachsen, dieses ein zwischen jenen vollkommensten Gegensätzen mit nicht minderer Selbständigkeit sich erhebendes, unnachahmliches Kunstwerk sein müßte.

Dem noch ungekannten, für diesen Fall uns aber im höchsten Grade noththuenden Genie, welches etwa unserem Theater entwachsen sollte, möge es überlassen bleiben, auf dem bisher von mir angedeuteten Wege das deutsche Schauspieltheater in dem Sinne zu regeneriren, daß es, auf seinen natürlichen Ausgangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die theils versäumten, theils durch schlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwickelungsstufen seiner gesunden Natur, mit wachem Bewußtsein sie gleichsam nachholend, glücklich hindurchschreite, um so zu der vollen Ausbildung seiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigenthümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz seiner Wirksamkeit, in welche die ideale Tendenz Schiller's glücklich

eingeschlossen wäre, in der Weise sinnig ausbilde, daß, wenn nicht das Shakespeare'sche Drama selbst, so doch der Grundzug der diesem Drama nöthigen Darstellungskunst, auf ihm einerseits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererseits uns die ideale Fernsicht ermöglichte, in welcher wir die kühnsten Gestaltungen des originalsten deutschen Bühnenstückes, des Goethe'schen „Faust", glücklich uns vorgeführt erkennen dürften. Welche fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem schon im Betreff seiner architektonischen Einrichtung, wir hierbei in das Auge zu fassen uns genöthigt fühlen, erhellt aus meinen vorhergehenden Erörterungen; daß auf unserem modernen Halbtheater mit seiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Scene, hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernstlich Nachdenkenden einleuchten: vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unmitwirksam in sich zurückgezogen, und erwartet nun dort oben, und gar endlich dort hinten, praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fern bleiben will. Daß hier schließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuschauers die Darstellung scenischer Vorgänge erleichtern und sogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichsam umdrängen sollen; daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakespeare'sche Bühne sie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede sein kann, wird ersichtlich. Wie aber bereits durch eine sinnreiche Benutzung einfach gegebener architektonischer Verhältnisse, und der hieraus sich bildenden Annahmen, ein großer Reichthum an plastischen Darstellungsmotiven erwachsen kann, dieses zeigt uns eben schon die Shakespeare'sche Bühne, deren entfernte Nachahmung auf unserem Theater einem geistvollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum" bot, in der Weise erleichterte, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. Wollen wir nun, mit Hilfe der modernen Ausbildung aller

mechanischen Künste, jene einfachen architektonischen Gegebenheiten des Shakespeare'schen Theaters uns auf das Mannigfachste bereichert und zu Erweiterungen benutzt denken, so möchte schließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirksame Einbildungskraft des Zuschauers nöthig sein, um ihn mitten in die Zauberwelt zu versetzen, in welcher vor seinen Augen „mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle" gewandelt wird.

Dieß zu verwirklichen ist in Wahrheit die Aufgabe, welche unserem Theater zu stellen wäre, sobald es seiner großen Dichter würdig sich bewähren wollte. Sollte kein Genie es mehr diese Bahn zu führen vermögen, so müßte anerkannt werden, daß unser Theater einseitig dem Abgrunde tiefster Entartung zugewandelt sei, und die Rettung seiner edelsten Bestimmung ihm wohl nur durch eine gänzliche Ableitung von dem bisherigen Wege, durch Einschlagung einer ganz neuen, ihm dennoch aber ureigenen Richtung bestimmt sein könne. —

Wenden wir unser Auge jetzt auf die deutsche „Oper". —

Über die Bestimmung, welche ich der Oper zuerkennen zu dürfen glaube, habe ich mich in dem schon mehrmals erwähnten, diesem Thema besonders gewidmeten Vortrage eingehender ausgesprochen, wobei ich mich zuvörderst auf die Erfahrung davon stützte, daß dem modernen Drama von je die Neigung, sich in das Opernhafte aufzulösen, innegewohnt habe. Indem ich für alles hierauf Bezügliche auf das in jener Abhandlung von mir Gesagte verweise, knüpfe ich meine sehr ernstlich gemeinten Ansprüche über die der Oper erreichbare Höhe ihrer Bestimmung jetzt sofort an die zuletzt erwogene charakteristische Eigenschaft der modernen Schaubühne und des Verhältnisses, in welches der Zuschauer zu ihr gebracht ist, an. Hier ist es ersichtlich, daß unser modernes Theater auch im Betreff seiner

architektonischen Konstruktion sich gänzlich von einer gesunden Entwickelung des sogenannten rezitirenden Schauspieles ab-, und der Oper zugewendet hat.

Unsere Theater sind Operntheater, und ihre Einrichtung ist nur durch die Erfordernisse der Oper zu verstehen. Ihre Herkunft ruht einzig in Italien, dem Lande der spezifischen „Oper". Hier bildete das antike Amphitheater, mit den darüber zu Logenreihen eingerichteten Stockwerken des Coliseums, sich zu dem glänzenden Versammlungssaale der unterhaltungslustigen reicheren Gesellschaft der Städte aus, in welchem das Publikum vor allem sich selbst zur Augenweide wird, und wo „die Damen, sich selbst und ihren Putz zum Besten gebend, ohne Gage mitspielen". Aber, wie hier alles Vorgeben der Kunst von der akademisch misverstandenen Antike herrührte, so fehlte auch die Orchestra mit der dahinter sich erhöhenden Bühne nicht. Aus der Orchestra erklang die Introduktion oder das Ritornel, wie ein zum Schweigen einladender Heroldsruf; auf der Bühne erschien der Sänger im Kostüme des Helden, trug, von den Instrumenten begleitet, seine Arie vor, und überließ mit seinem Abgange das Publikum wieder der berauschenden Unterhaltung mit sich selbst.

Mit großer Entstellung ist in dieser Konvention doch immer noch die Einrichtung des antiken Theaters erkennbar, von welchem wir deutlich eben die Orchestra als Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne erhalten haben. In dieser Stellung ist die Orchestra unläugbar zur Vermittlerin der Idealität des Spieles auf der Bühne bestimmt; und hierin liegt der tiefgreifende Unterschied dieses Theaters von dem Theater Shakespeare's, in welchem die Realität des nackt uns gebotenen Spieles durch die genialste mimische Täuschung sich einzig in einer höheren Sphäre idealer Theilnahme von Seiten der Zuschauer erhalten konnte. Die Orchestra des antiken Theaters ist dagegen der eigentliche Zauberherd, der gebärende Mutterschooß des idealen Drama's, dessen Helden, wie sehr richtig bemerkt worden ist, sich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche uns zu erkennen geben,

während der von der Orchestra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erscheinende Individualität sich irgendwie kundgeben könnte, im erschöpfendsten Reichthume auszufüllen einzig vermögend ist. Beachten wir nun, zu welcher Bedeutung aus jenen kümmerlichen Anfängen der italienischen Oper das moderne Orchester sich entwickelt hat, so dürfen wir auf seine höchste Bestimmung für das Drama wohl Schlüsse ziehen, deren Berechtigung wir andererseits in der siegreich behaupteten Einrichtung des modernen Theaters, mit seiner anfänglich misverständlichen Nachbildung nach dem antiken Vorbilde, gegenüber dem Shakespeare'schen Schauspieltheater in überraschender Weise begründet finden. Gewiß ist es, daß in diesem modernen Theater sich das naturwüchsige neueuropäische Schauspiel in der Weise verflacht und verdorben hat, daß es der Rivalität der Oper hat weichen müssen; dort ist eben nur die theatralische Fläche, in welcher die Bühnengestalten sich zeigen, übrig geblieben, und das theatralische Pathos, welches unsere großen Dichter mit sentenziösem Inhalte, unter solchen Umständen vergeblich, zu veredeln suchten, mußte, des Zaubers der stets mitwirksamen Orchestra beraubt, nothwendig in hohle Flachheit ausarten.

Hierüber muß man sich klar werden, um die Gründe der charakteristischen Unvollkommenheiten und Schwächen des modernen Theaters verstehen zu können.

In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen, antiken Orchestra stand der tragische Chor, wie im Herzen des Publikums: seine Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum wirkte. Denken wir uns nun die Shakespeare'sche Bühne in der Orchestra selbst aufgeschlagen, so erhellt uns alsbald, welche ungemeine Kraft der mimischen Täuschung zugemuthet werden mußte, wenn sie das Drama selbst ganz unmittelbar

vor den Augen des Zuschauers zu überzeugendem Leben bringen sollte. Zu dieser, in die Orchestra selbst versetzten Bühne verhält sich dagegen unsere moderne Scene wie das Theater im Theater, von welchem Shakespeare wiederholt Gebrauch macht, indem er auf dieser doppelt fingirten Bühne von Schauspieler spielenden Schauspielern, den Darstellern seines Drama's zunächst ein zweites Stück vorspielen läßt. Ich glaube, dieser Zug des Dichters läßt uns auf ein fast ganz deutliches Bewußtsein desselben von der urherkömmlichen Beschaffenheit der idealen scenischen Konventionen, in welchen er sich nach zunächst überliefertem Misverständnisse und Misbrauche bewegte, schließen. Sein Chor war zum Drama selbst geworden und bezeigte sich in der Orchestra mit solch' realistischer Natürlichkeit, daß er recht gut sich schließlich als Publikum selbst fühlen konnte, und ganz in der Eigenschaft eines solchen sich über ein ihm wiederum vorgeführtes zweites eigentliches Bühnenspiel beifällig oder misfällig, oder auch überhaupt nur antheilvoll äußern durfte. Höchst charakteristisch ist hier nun das Licht, in welchem der Dichter uns dieses zweite Theaterspiel erscheinen läßt: die „Ermordung des Gonzago" im Hamlet zeigt uns das ganze rhetorische Pathos der akademischen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der zur Hauptbühne gewordenen Orchestra selbst zurufen läßt, „das vermaledeite Gesichterschneiden" zu lassen. Wir glauben hier die auf das deutsche Theater verpflanzte französische Tragédie vor uns zu haben; während das Rüpel-Trauerspiel im „Sommernachtstraum" uns sehr gut das neueste Pathos unserer grimmigen Original-Recken-Poeten bereits zum Vorgeschmack bringt.

Nun hat aber der akademische Geschmack gesiegt; die hintere Bühne mit ihren Flächenerscheinungen ist zur eigentlichen Scene erklärt, das Drama aus der Orchestra verwiesen, und dafür sind wirkliche Musiker in dieselbe gesetzt worden, welche von dort aus jetzt die Sänger der oben gesungenen Oper accompagniren. Welche Macht selbst das so auf die bloße musikalische Begleitung angewiesene Or-

chester durch seine, dem Grundzuge der theatralischen Einrichtung immerhin entsprechende, Mitwirkung an der dramatischen Leistung im Ganzen hat, sollte mit dem Wachsen der Bedeutung der neueren Instrumentalmusik immer klarer werden. Es war nicht nur die überwältigende Macht des Gesanges, gegenüber der nur rezitirten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geister, wie endlich auch unsere großen deutschen Dichter, ernstlich auf die Oper aufmerksam machte; sondern es war dieß das ganze Element der Musik, wie es, in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte.

Daß die in diesem Bezug gehegten Erwartungen erst in Erfüllung gehen können, wenn die bisher anerkannten Faktoren der Oper in ihrem Verhalten zu einander bedeutend modifizirt worden sind, dieß ist es nun, worüber unsere traditionelle Ansicht sich sehr wesentlich berichtigen muß. Die Oper gab uns auf der Bühne Sänger, d. h. Virtuosen der Gesangskunst, und im Orchester eine allmählich sich verstärkende Anzahl von Instrumentisten, welche den Gesang der Virtuosen zu begleiten hatten: bei dem Wachsen der Bedeutung des Orchesters und seiner Leistungen entstand daher für die Beurtheilung des zweckmäßigen Verhältnisses beider Faktoren zu einander das Axiom, das Orchester habe das „Piedestal", der Sänger die „Statue" zu liefern, wogegen es fehlerhaft sei, das Piedestal auf die Bühne, die Statue aber in das Orchester stellen zu wollen, wie dieß durch überwuchernde Betheiligung des Orchesters geschähe. Der hier angewendete Vergleich zeigt die Misbeschaffenheit des Operngenre's auf: wo irgend von Statuen und Piedestal's die Rede sein kann, darf höchstens an die kalte Rhetorik der französischen Tragédie, oder die nicht minder kalte italienische Operngesangskunst der Kastraten des vorigen Jahrhunderts gedacht werden; wenn das wirklich lebende Drama in Betracht kommt, hört aber jede Analogie mit dem Wesen der plastischen Bildnerei auf, wogegen sein gebärender Schooß in dem Elemente der Musik zu

suchen ist, aus welchem das tragische Kunstwerk einzig geboren wurde. Dieses Element gewann bei den Griechen seinen plastischen Leib in dem Chore der Orchestra; und dieser Chor ist durch die Wandelungen des Kulturschicksales des neueren Europa zu dem nur noch hörbaren Instrumentalorchester, der originalsten, ja einzigen wahrhaft neuen, unserem Geiste gänzlich eigenthümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunst geworden. Somit heißt es richtig: hier das unermeßlich vermögende Orchester*), dort der dramatische Mime; hier der Mutterschooß des idealen Drama's, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung. —

Und nun zurück zu unserem „Opernsänger".

Unter diesem verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitirenden Schauspiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgesehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch noch vorkommenden Dialog so ungeschickt spricht, wie dieß keinem Schauspieler erlaubt sein würde.

Dieß war beim Entstehen und während einer langen Zeit der Ausbildung der deutschen Oper anders. Diese hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville, und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangsstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der späteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für die bedeutendsten Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig. K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung

*) Daß diesem seine idealisirende Wirksamkeit nur durch seine Unsichtbarmachung gesichert werden kann, ist von mir schon an anderen Orten ausgesprochen worden.

einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles: den erst vor Kurzem gestorbenen Schauspieler Genast sah ich zu seiner Zeit in Leipzig in den ersten Rollen des Schauspieles wie der Oper auftreten, und die Brüder Emil und Eduard Devrient eröffneten ihre theatralische Laufbahn noch als Sänger und Schauspieler zugleich. Für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Übersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise traten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen französischen Oper ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um mit Werken wie „Wasserträger", „Joseph" u. s. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte.

Nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen: denn hier galt es einer spezifischen Kunstfertigkeit, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimischen Anlagen auszuschließen schien, und deßhalb einer in ihrem Fache als solcher geschickten Schauspielerin nicht wohl zugemuthet werden konnte. Zu ihr gesellte sich alsbald auch der „Coloratur-Tenor", welchen man noch heute den „lyrischen" Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel"-Tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweiheten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutschen Oper geworden. — Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten, und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen

mußten, sollte das spezifische Repertoire der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden. Hier ging es dann ohngefähr so her, wie ich es zu seiner Zeit bei der sonst so berühmten katholischen Kirchenmusik in Dresden erlebte, als dort die italienischen Kastraten entlassen wurden oder ausstarben, und nun die armen böhmischen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuosen-Kolosse berechneten Bravourstücke, von denen man nicht lassen zu können glaubte, in kläglicher Weise verarbeiten mußten. Jetzt sang denn die ganze Oper „Coloratur", und der „Sänger" ward ein geheiligtes Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuthen durfte: wo noch Dialog bestand, mußte er gekürzt, auf ein nichtssagendes Minimum reduzirt, für die Hauptpersonen aber möglichst ganz unterdrückt werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Gesang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelsch, das wir heut' zu Tage in der Oper zu hören bekommen, und für welches man sich die Mühe der Übersetzung gänzlich ersparen dürfte, da doch Niemand versteht, welcher Sprache es angehört.

So sehen wir in der Oper ganz dasselbe Verderbniß wie im Schauspiele eintreten, welches näher zu charakterisiren ich an anderen Orten mir bereits angelegen sein lassen mußte. Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia" und des „Don Juan" zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch' eine „Propheten"- oder „Trovatore"-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen. Will ich dagegen meine Ansichten im Betreff einer gänzlichen Neugeburt dieses Opernwesens, durch welche es seiner damals geahnten edlen Bestimmung zugeführt werden könne, jetzt Denjenigen, durch welche sie einzig erreichbar ist, zur herzlichen Erwägung vorlegen, so führe ich unsere Sänger zunächst eben auf den Ausgangspunkt ihrer jetzt so entarteten Kunst zurück, dorthin, wo wir sie als wirkliche Schauspieler noch antreffen.

Hier wird es sich dann zeigen, wodurch unser Theatersänger von dem italienischen Opernsänger so durchaus verschieden ist, daß die natürliche Aufgabe beider in einander mischen zu wollen eben zu der unsinnigen heutigen Opernsingerei führen mußte.

Die italienische Oper ist das, allerdings sonderbar ausgeschlagene, Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion nur in der Weise, wie es mit den kirchlichen Litaneien geschieht, psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür sorge, daß Chorgesänge und Ballettänze zur gehörigen Unterbrechung einträten. Der mit affektirtem Pathos, geschraubt und unnatürlich, rezitativisch dialogisirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktische Ausführung: da sein Psalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion seiner vom Texte endlich ganz abzulösenden Gesangskunststücke sich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entschädigen; ganz so, wie dem steif antikisirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugestanden wurden. Mit sehr natürlicher Folgerichtigkeit hat sich hieraus eine Gesangsvirtuosität ausgebildet, wie sie schließlich am allerbesten durch besonders hierfür zubereitete menschliche Instrumente, als welche wir die Kastraten anzusehen haben, kultivirt wurde. Was hat nun unser ehrlicher deutscher Sing-Schauspieler mit diesem wunderlichen Subjekte der italienischen Gesangskunst gemein? Möge diese Kunst unter der Pflege vorzüglicher Meister sich selbst anmuthig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, so ist sie der Anlage des Deutschen doch in jeder Hinsicht fremd. Kann er sich sie aneigenen, so ist dieß doch nur eben dadurch möglich, daß er seine natürlichen Anlagen aufgiebt und sich italienisirt, wovon wir mancherlei Beispiele erlebt haben: aber von allem deutschen theatralischen Vorhaben ist er doch damit ausgeschieden? Ist der italienische Gesang in deutschen

Kehlen möglich, so kann dieß doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italienischen Sprache sein; denn keine andere Sprache, als eben diese, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet, am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen und unterstützen. Und diese Lust am sinnlichen Stimmtonschwelgen, wie sie sich nur im pathetischen Gesange vollständig sättigen kann, ist bei den Italienern so groß, daß die Anlage dieses so reich begabten Volkes auch für den populäreren Styl des fast nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnißmäßig nur äußerst spärlich gepflegt wurde, während der weinerlich dehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragischen Styles, selbst den genialsten Produkten auf jenem niedereren Gebiete immer vorgezogen blieb.

Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Dafür war es denn auch in Frankreich, wo ein Deutscher wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie" gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte. Daß Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen „Tragédie" liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles. Während die sogenannte „große", nämlich die, neben Arien und Ensemblestücken, rezitativisch, also durchweg gesungene Oper, uns immer ein fremdes Wesen blieb, bildete sich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singspiel aus. Und hier ist es anzufassen, namentlich sind von hier aus unsere Sänger zu geleiten, wenn wir gesund auf eigenen Füßen stehen wollen.

Zu allererst haben wir uns somit darüber klar zu werden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem „Gesange" einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, giebt uns diesen nöthigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische „Canto" unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wuste unverständlich artikulirter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.

Daß selbst nur erträgliche deutsche Sänger jetzt immer seltener werden und von unseren herrlichen Theater-Intendanten endlich mit Gold und Edelsteinen aufgewogen werden müssen, rührt nicht von einer etwa zunehmenden Unfähigkeit der Deutschen, sondern von ihrer verkehrten Abrichtung zu wiederum unsinnigen Leistungen her. Wenn ich mir jetzt Sänger für eine möglichst richtige Aufführung meiner dramatischen Arbeiten aufsuche, so ist es nicht etwa der anzutreffende Mangel an „Stimmen", was mich ängstigt, sondern die überall vorauszusetzende gänzliche Verbildung derselben in einer Vortragsmanier, welche alle gesunde Sprache ausschließt. Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt, in welchen sie sich ihnen im Lichte gewisser banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entstehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerstreuten Tonaccente, auf welche sie nun mit stöhnendem Athemzuge ihre Stimme, so gut es geht, loslassen, und vermeinen jetzt recht „dramatisch" gesungen zu haben, wenn sie die Schlußnote der Phrase mit emphatischer Rekommandation an den Applaus preisgeben.

Es war mir nun fast erstaunlich zu erfahren, wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hinleitete. Hierfür bestand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehre Male leidenschaftlich respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab. Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohlthätige Wirkung der Rückkehr einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und gespreizter Gang jetzt, in seine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von sich selbst geworden wäre; und ein ganz bestimmter physiologischer Erfolg zeigte sich sofort, als Ergebniß dieser Beruhigung, durch das Verschwinden des eigenthümlichen Krampfes, welcher unseren Sängern die sogenannten Gaumentöne abnöthigt, — diesen Schrecken unserer Gesangslehrer, dem sie vergeblich durch ihre noch so sinnreichen mechanischen Zwangsmittel beizukommen suchen, während hier nur eine einfältige Neigung zum Affektiren zu bekämpfen ist, wie sie den Sänger unwiderstehlich in Besitz nimmt, sobald er glaubt nicht mehr natürlich sprechen, sondern eben „singen" zu sollen, wobei er dann glaubt, es „recht schön" machen zu müssen, d. h. sich zu verstellen.

Ich glaube, daß jeder gutgeartete deutsche Sänger einer ähnlichen schnellen Heilung oder selbst Wiedergeburt fähig ist, und halte es für gänzlich vergebliche Mühe, die Künste unserer Gesangslehrer an Solche zu verschwenden, welche der von mir angedeuteten An-

leitung nicht alsbald nachzukommen vermögen. Wollt ihr den „Canto" der Italiener, so schickt eure selten hierfür geeigneten Stimmen nach Italien! Was der Deutsche braucht, um ihn seinen natürlichen Anlagen gemäß für den, diesen wirklich entsprechenden, dramatischen Gesangstyl auszubilden, besteht in etwas ganz Anderem und von dem dort nöthig dünkenden Instruktionsapparate durchaus Verschiedenem. Denn Alles, dessen der deutsche Sing-Schauspieler (wie ich ihn hier nennen möchte) außer der Anleitung zum Wiedergewinn seiner schändlich verwahrlosten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem geistigen Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Unter diesem geistigen Gebiete verstehe ich nun ganz gewiß nicht die Domäne unserer Musik- und Theaterschulen, in welchen der Herr Professor mit Vorträgen über Ästhetik, Kunstgeschichte u. s. w. sich breit macht, nämlich über alle die Dinge, worüber er in verschiedenen Büchern gelesen hat um sich nun weis zu machen, er verstünde etwas davon*). Wir haben es hier mit einer populären Kunstbegabung zu thun, von deren Ausbildung wir unsere doktrinären Maximen gar nicht fern genug halten können, um durch die Erfolge ihrer ganz natürlichen Entwickelung aus ihren eigensten Instinkten erst selbst zu erlernen, welche richtige Bewandtniß es mit dem Drama und seinen Leistungen bei uns habe.

Es kann sich nur darum handeln, von welcher Beschaffenheit die Aufgaben sind, welche wir den mimischen Talenten unseres Volkes für die Ausübung ihrer Kunst vorlegen. Ist dem Schauspieler und Sänger selbst eine umfassende Bildung zu eigen, so ist

*) Wüßten unsere Fürsten, Abgeordnetenkammern und sonstigen Kunstprotektoren, denen man seit einiger Zeit die Ausstattung und Unterhaltung solider Schulen und Konservatorien zur Pflicht gemacht hat, wofür sie hiermit ihr Geld wegwerfen, so würden sie gewiß gern darein willigen, dieses lieber unseren armen, verhungernden Volksschullehrern zuzuwenden!

dieß desto besser für ihn, eben als gebildeten Menschen überhaupt. gar keinen Einfluß kann diese Bildung aber auf die gesunde Ausübung seiner spezifischen Kunst haben: das Richtige in dieser wird ihm nur vermöge seines, durch das *richtige Beispiel* angeleiteten und bestimmten, mimischen Darstellungstriebes eingegeben. Von Natur aus Nachahmungstrieb, wird dieser zum höheren Kunsttriebe dadurch, daß er von der Nachahmung sich zur Nachbildung hingeleitet weiß. Als Nachahmungstrieb befriedigt er sich an den unvermittelten sinnlichen Erscheinungen des gemeinen Lebens; hier ist seine Wurzel, ohne welche das mimische Wesen haltlos als theatralische Affektation durch die schlechte Luft unserer ganzen affektirten Kultur dahinweht; Diesen primitiven Trieb, durch das ihm vorgeführte Bild des über das gemeine sinnliche Leben der Erfahrungswelt erhabenen Ideales aller Wirklichkeit, auf die Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen hinzuweisen, dieß heißt hier das *Beispiel* geben, welches, wenn es deutlich und klar ausgedrückt ist, von dem Mimen, für den es zu allernächst auf das Bestimmteste berechnet ist, am erfolgreichsten sofort verstanden und jetzt in der Weise, wie ursprünglich die Erscheinung oder der Vorgang des realen Lebens, von ihm nachgeahmt wird.

Auf dieses *Beispiel* kommt es daher an, und im hier zunächst berührten besonderen Falle verstehen wir darunter *das Werk des dramatischen Musikers*. In diesem Betreffe müssen wir nun erkennen, daß es eine unsinnige Forderung an unseren heutigen Opernsänger ist, von diesem zu verlangen, er solle natürlich singen und spielen, wenn ihm das unnatürliche Beispiel vorgelegt wird. Das Unnatürliche unserer Oper liegt nun aber in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt; und diese zwei Seiten bezeichne ich kurzweg als: *italienische Oper* (mit Canto und Recitativo) und: *deutsches Singspiel* auf der Basis des dramatischen Dialoges.

Nach dem vorangehends Nachgewiesenen hatte der Deutsche die italienische Oper vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte", Beethoven's „Fidelio" und Weber's „Freischütz". Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheuere Fähigkeit des Orchesters zu besiegen. Jene Meister fanden für ihre rein musikalische Erfindung nur das Feld der Arie und des Ensemblesatzes vor, welches neben der Heerstraße des Dialoges ihnen überlassen und zu immer üppigerem Ausbau eingeräumt war. Hierbei geriethen sie selbst in die Versuchung, dem italienischen Canto ihre Zugeständnisse zu machen, da jene besonderen Stücke, eben in ihrer Vereinzelung, von selbst sich dem Charakter der Cabaletta u. s. w. zuneigten. Der deutsche Komponist schien den Vorwurf der Plumpheit von Seiten der Kunstliebhaber, sowie den der „Undankbarkeit" ihrer Partien von Seiten der Sänger zu fürchten, und begegnete diesen durch Konzessionen, wie sie selbst hier und da eingeflochtene Coloraturen für die Gesangsstimme ausdrücken, deren Ausführung andererseits nicht einmal seine Geschicklichkeit in einem günstigen Lichte erscheinen lassen konnte. Der Zwiespalt der ganzen Schreibart schien einzig dadurch zu beseitigen zu sein, daß das Mittel gefunden würde, auch den Dialog singen zu lassen, um hierdurch die Vereinzelung der Gesangsnummern aufzuheben, und somit der Verführung zur undramatischen Behandlung derselben auszuweichen. Jeder Versuch, das eigentliche Rezitativ auf unseren Dialog anzuwenden, misglückte, und Weber verdankte ihm den befremdenden Eindruck seiner „Euryanthe" auf das Publikum. Die größere Gewöhnung an den durchkomponirten und rezitativisch vorgetragenen Dialog verdanken wir seither dem besonderen Aufschwunge, welchen die große französische Oper zu nehmen schien: diese beschenkte

uns mit einigen ungemein eindrücklichen Werken, in welchen das Rezitativ mit bisher ungewohntem Feuer vorgetragen, sowie von reicherer Begleitung des Orchesters unterstützt, alle Gewöhnungen überwand; so daß von jetzt an auch für unsere Komponisten es zum Ehrenpunkte ward, ihre Textbücher in allen Theilen, wie man es nannte, „durch" zu komponiren. Unvermerkt verfielen wir so in das gänzlich undeutsche Rezitativ, mit den besonderen Merkmalen, daß sein Styl nun der französischen Rhetorik entlehnt war, und auch die deutsche Sprache in ihm nach einem Schema behandelt wurde, welches deutlich den schlechten Übersetzungen aus dem Französischen entnommen war. —

Es muß mir nun erlaubt sein, an meinen eigenen Arbeiten die Phasen der Entwickelung aus dem soeben bezeichneten Styllabyrinthe zu einem einzig gefunden deutschen Style, wie er wenigstens meinem Gefühle von der Sache aufgegangen ist, nachzuweisen, da mir an den Werken meiner opernkomponirenden deutschen Zeitgenossen derselbe Nachweis bisher noch undeutlich geblieben ist.

Was den deutschen Musiker beim Anblicke der Oper in steter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Theilung in zwei Hälften, in eine dramatische und eine lyrische, von welcher nur die zweite für ihn bestimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewiesenen Antheil durchaus nur im Sinne seiner besonderen Kunst, d. h. nach einem formellen Schema, welches von der dramatischen Lebhaftigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuschmücken. So sah Weber, nachdem er die höchst dramatische Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnißvollen Freischusses, dem rezitirten Dialoge hatte überlassen müssen, sich, um der großen Aufregung der Situation

einen Ausdruck zu geben, auf die Komposition weniger Verszeilen für eine Arie des höllischen Verführers angewiesen, was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unsinne der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch-effektvollen Sinne beizukommen; weßhalb er denn auch die, so vielen Komponisten schicklich dünkende, Coloratur auf „Rache" hier nicht unangewandt lassen zu dürfen glaubte. Die vorangehende größere dialogische Scene ward nun für die spätere Pariser Aufführung der Oper von Berlioz im französischen Rezitativ-Style durchkomponirt, wobei es sich denn deutlich zeigte, wie gänzlich ungeeignet der lebenvolle deutsche Dialog für diese Behandlung war; und mir wurde es namentlich ganz ersichtlich, daß auf diese dialogische Scene nicht das übliche, wenn auch noch so belebte Rezitativ, sondern eine ganz andere musikalische Durchführung hätte angewandt werden müssen, nach welcher der Dialog selbst in einem solchen Sinne zur Musik erhoben worden wäre, daß der Anhang einer spezifischen Gesangsarie, wie hier die Kaspar's, auch für das musikalische Bedürfniß als gänzlich unnütz erscheinen mußte. Die Erhebung des dramatischen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung, wie er für das Drama selbst das Allerwichtigste und in Wahrheit Theilnahmfesselndste war, mußte dem zu Folge auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene besondere Gesangsstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein. Um das hier Gemeinte an dem angezogenen Beispiele aus dem Freischützen deutlicher zu machen, haben wir uns etwa vorzustellen, welche Verwendung und Verwerthung der musikalischen Bestandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abschließenden Arie des Kaspar Weber geglückt sein, wie bedeutend er sie erweitert und durch neue Fügungen bereichert haben würde, wenn er sie zu einer musikalischen

Ausführung der ganzen dazwischen liegenden dialogischen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, arioſen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen. Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgendwelche Nöthigung veranlaßt, und besonders auch die Aufgabe sich zugetheilt gesehen haben, das Orchester nicht in der Weise eines Rezitatives den Dialog eben nur begleiten, sondern im symphonischen Style diesen Dialog so tragen zu lassen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach außen als gerade so oder anders, als leidenschaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entschlossener oder zögernder Mensch sich darstellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogien, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlußscenen des letzten Aktes der Euryanthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde, Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — so dürften wir mit dieser einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben.

Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung bestimmte, und ich glaube den Punkt, bis zu welchem ich in ihrer Auffindung gelangte, am deutlichsten kenntlich zu machen, wenn ich des einen Erfolges gedenke, daß ich meine dramatischen Gedichte mit der Zeit bis zu einer solchen dialogischen Ausführlichkeit ausbilden konnte, daß Der, dem ich sie zuerst mittheilte, mir nur seine Verwunderung darüber ausdrückte, wie ich dieß ganz vollständig dialogisirte Theaterstück nun auch noch in Musik setzen können würde; wogegen dann andererseits mir wieder zugestanden werden mußte, daß die endlich gerade zu diesen Gedichten

entstandenen Partituren einen bisher nicht gekannten ununterbrochenen musikalischen Fluß aufzeigten. Jeder Art Widerspruch ward in der Beurtheilung dieses künstlerischen Phänomen's laut: gerade an der stets gleichen Ausgeführtheit meines Orchesters glaubte man sich ärgern zu dürfen; denn, so hieß es, nun habe ich die Bildsäule vom Kopfe bis zum Fuße in das Orchester gestellt, und auf der Bühne laufe nur noch das Fußgestell herum, wodurch ich denn den „Sänger" gänzlich todt gemacht hätte. Dagegen ereignete es sich wiederum, daß gerade unsere Sänger, und zwar die besten, eine große Zuneigung für die von mir ihnen gestellten Aufgaben gewannen, und endlich so gern „in meinen Opern sangen", daß ihre vorzüglichsten und vom Publikum am wärmsten aufgenommenen Leistungen daraus hervorgingen. Ich habe nie mit einem Opernpersonale zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Meistersinger". Hier fühlte ich mich am Schlusse der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom ersten der Meister bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß sie, so schnell jeder opernhaften Gewöhnung entsagend, mit der aufopferndsten Liebe und Hingebung sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da sie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch so willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abschiede konnte ich ihnen somit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Überzeugung aussprechen, daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde.

Und zu so kühner Zuversicht in meinem Ausspruche durften gerade diese „Meistersinger" mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende „Beispiel" bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde es dünkte, mein Orchestersatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgesetzte Fuge vor, so wissen wiederum

meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es „Opersingen" hieß, sofort in den Krampf eines falschen Pathos' verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisiren, um erst von diesem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraschung Das wirkte, was dort den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte.

Darf ich mir somit das Verdienst zusprechen, durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem rezitirenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, gegeben zu haben, so habe ich, zur Erklärung der besonderen Eigenschaften gerade meiner neueren Partituren, wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie die bis hierher ungewohnte Ausführlichkeit derselben eben nur von der Nöthigung zur Auffindung jener richtigen Bezeichnung des durchaus natürlichen Vortrages des Sängers eingegeben ward. —

Es war noch nicht die etwa geglückte Lösung des hier zuletzt bezeichneten Problem's, dem ich den Erfolg meines „Tannhäuser" auf den deutschen Theatern verdankte: ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, daß dieser bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der, in einem gewissen Sinne beschämende, Eindruck verblieb, den „Tannhäuser", wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur Dieß und Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde. Für dieses Übel will ich das geistlose Befassen unserer Opernfaktoren

mit meinem Werke nicht einzig verantwortlich machen, sondern nach meinen, gerade hieran gewonnenen Erfahrungen, eingestehen, daß ich das, zuvor näher charakterisirte „Beispiel" in dieser Partitur noch nicht deutlich und bestimmt genug vorgezeichnet hatte. Hier konnte nur noch das ganz individuelle Genie des Darstellers ergänzen, welches somit von sich aus das „Beispiel" hätte geben müssen, welches selbst aufzustellen ich mich fortan genöthigt fühlte.

Wer nun vermeinen wollte, daß ich hiermit durch minutiöse Vorzeichnung in mechanischer Weise die Lebhaftigkeit der genialen Darstellung im Voraus zu bestimmen im Sinne hätte, den verweise ich, um über seine hier unterlaufende Verwechselung des Natürlichen mit dem Affektirten sich aufzuklären, eben an die Wirkung der Zeichen meiner Partituren auf den Vortrag sowohl der Musiker wie der Sänger, welche mit richtigem Instinkte in ihnen gerade nur das Bild erkennen, welches ich ihnen zur Nachbildung vorhalte. Es ist der ungemeinen Verflachung unserer Kritik gerade auf diesen Gebieten recht natürlich, an der Komplizirtheit des für die Vorzeichnung jenes Bildes verwendeten technischen Apparates, wie er in jenen Partituren vorliegt, sich zu stoßen, da eine oberflächlichere Zeichnung, wie sie vermeinen, dem darstellenden Sänger die schicklichere Freiheit lassen sollte, sich seinen besonderen Inspirationen zu überlassen, welche Freiheit ihm durch meine, als peinlich angesehenen Vorrichtungen benommen würde. Es ist dieß gewiß dasselbe, wenn auch zu Zeiten etwas verkleidete Urtheil, welches an der antiken Tragödie mit seiner metrischen und choregraphischen Überfülle Ärgerniß nimmt, und selbst die antiken Stoffe sich in dem nüchternen Gewande der beliebten poetischen Jamben-Diktion unserer modernen Dichter vorgeführt wünscht. Wem aber jener uns überreich dünkende choregraphische Apparat verständlich geworden ist, wer Das, was wir jetzt nur als litterarisches Monument noch übrig haben, aus dem Geiste der uns verloren gegangenen tönenden Musik selbst sich zu erklären weiß, und von der Wirkung des durch ihren Zauber jetzt heraufbeschworenen, durch Maske und

Kothurn aus jener nöthigen Ferne sich als solchen uns kenntlich machenden, tragischen Helden eine lebendige Vorstellung machen kann, der wird auch begreifen, daß das Werk des dramatischen Dichters fast mehr auf seiner Leistung als Choregraph und Chorege, als selbst auf seiner rein poetischen Fiktionskraft beruhte. Alles was der Dichter in jener Eigenschaft erfindet und auf das Ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält. Hiergegen bezeichnet es den Verfall des Drama's, vom Eintritte der sogenannten neueren Attischen Komödie an bis auf unsere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen „Histrionen" der Römer, vom Dichter überlassen ward; daß der Mime hierbei mit dem Dichter zugleich entartete und herabsank, ist ebenso gewiß, als daß jener sich nur wieder erhob, als der wahre Dichter sich ihm von neuem zugesellte, und das Vorbild ihm deutlich aufzeichnete, wovon in den Dramen Shakespeare's uns ein Beispiel vorliegt, und zwar mit einem als Litteraturprodukt nicht minder unbegreiflichen Kunstwerke, als jene antiken Tragödien es sind.

Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk liegt uns Deutschen in Goethe's Faust noch als ungelöstes Räthsel vor. Es ist, wie ich dieß schon oben betonte, ersichtlich, daß wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakespeare'schen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigenthümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten läßt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Nur wenn diese noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das

Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z. B. über den zweiten Theil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Theil der Tragödie. Und dieses Werk, welches in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, wie kein anderes, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das von mir gemeinte Beispiel oder Vorbild fixiren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir nun aber aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte: er scheint diese Grundlage vollendetster Popularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere Schauspieler nicht sprechen!

Könnten sie sie vielleicht singen? —

Etwa mit italienischem „Canto"? —

Gewiß war hier etwas zu erfinden, nämlich: wie eine Gesanges-Sprache zu ermöglichen sei, in welcher eine ideale Natürlichkeit an die Stelle der zur unnatürlichen Affektation gewordenen Rede unserer, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen, Schauspieler träte; und mich dünkt es, als ob unsere großen deutschen Musiker uns hierzu die Wege geleitet hätten, indem sie uns den durch eine unerschöpfliche

Rhythmik belebten Melismus an die Hand gaben, vermöge welches das mannigfaltigste Leben der Rede in bestimmtester Weise fixirt werden konnte. Wohl dürfte das durch ihre Kunst bestimmte Vorbild dann wie eine der „Partituren" sich ausnehmen, welche allerdings ebenfalls ein Räthsel für unsere ästhetische Kritik bleiben werden, bis sie etwa einmal ihren Zweck erfüllt haben, nämlich einer vollendeten dramatischen Aufführung als technisch fixirtes Vorbild gedient zu haben. —

Aber dieses Vorbildes eben bedarf die mimische Kunst, und in seiner ausgeführtesten Deutlichkeit beruht die Kraft, mit welcher es auf den mimischen Nachahmungstrieb zu wirken hat, um ihn zur idealen Nachbildungskunst zu erheben. Somit sind wir mit dieser Bestimmung auf dem Punkte angekommen, von welchem aus die Natur des Mimen, welcher hauptsächlich diese Untersuchungen über Schauspieler und Sänger galten, selbst in allernächste Betrachtung gezogen werden muß, wenn die künstlerische wie soziale Stellung dieser wichtigsten Faktoren des Drama's und des ihm gehörenden Theaters richtig bestimmt werden soll. —

Es ist ebenso unsinnig, von dem Schauspieler und Sänger zu verlangen, daß er das falsche Machwerk eines affektirten Litteratur-poeten oder Musikers durch seine Darstellung zu dramatischer Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit erheben solle, als es thörig ist, bei ihm überhaupt rein produktive Kraft voraussetzen zu wollen. Sein ganzes Wesen ist Reproduktivität, deren Wurzel wir als den Trieb zur möglichst täuschenden Nachahmung fremder Individualitäten und ihres Benehmens in den Vorgängen des gemeinen Lebens erkennen. Wenn wir die Anleitung dieses Triebes zur Darstellung des über die gemeine Lebenserfahrung hinausliegenden, somit idealen Lebensgebildes einzig

dem dramatischen Dichter vorbehalten wissen dürfen, so sprechen wir hiermit Alles aus, was über die Würde der mimischen Kunst zu sagen ist, welche fälschlich bereits in eine Erhebung des Mimen-Standes zur staatsbürgerlichen Respektabilität gesetzt wurde.

Was der Mime außerhalb seiner Kunst noch ist, ob ein gebildeter oder unwissender, ein rechtschaffener, ordentlicher, oder leichtsinniger und lüderlicher Mensch, hat mit Dem, was er innerhalb seiner Kunst ist, nichts gemein; begegnet es Professoren, daß sie sich betrinken und prügeln, so kann dieß noch viel eher bei Schauspielern vorkommen, und jener Markgraf von Bayreuth, welcher sich von einem auf der Treppe ihrer Herberge betrunken angetroffenen Hanswurste abschrecken ließ, neben seinen Liebhabereien für französisches Theater und italienische Oper, sich über den Zustand einer deutschen Schauspielertruppe zu unterrichten, mag von uns als verwöhnter Herr entschuldigt werden, wenngleich wir seinem Sinne für die mimische Kunst keinen besonderen Ernst zusprechen können. Hiergegen bin ich, nach allen vorangegangenen Erörterungen, hoffentlich aber auch vor dem Anscheine bewahrt, als wollte ich der verzweifelten Vorliebe jenes früher von mir erwähnten Theaterdirektors für das Befassen mit dissoluten Komödiantenbanden mich anschließen: es hat sich erwiesen, daß hier der Dichter, um zur Einwirkung zu gelangen, nothwendig selbst zum Komödianten werden mußte. Immerhin ist anzunehmen, daß, wer den Beruf zum dramatischen Dichter in sich fühlt, gerade an der niedrigsten Sphäre des Schauspielerwesens nicht hochmüthig vorübergehen sollte: hier, wo der Mime seinen Hauswirth, den Bierzapfer, den Polizeikommissarius, und wen ihm sonst der schwierig zu durchlebende Tag vorführte, täuschend nachahmt, um des Abends für alle Noth sich zu rächen, während er euch damit gut gelaunt zu unterhalten scheint, — hier hat der Dichter ungefähr Das zu erlernen, was Shakespeare erlernte, ehe er die armen Komödianten zu Königen und Helden umschuf. Ihr wisset, ein Puppenspiel gab Goethe seinen „Faust" ein!

Bleiben wir bei der Ansicht, daß die Würde, zu welcher jenes Mimenwesen zu erheben ist, ihm einzig durch die Vertauschung des von ihm nachzuahmenden Vorbildes, vermöge der Versetzung desselben aus der gemeinen, sinnlichen Lebenserfahrung in die Sphäre der idealen Weltanschauung, verliehen werden kann, so ist allerdings anzunehmen, daß mit dieser Versetzung der Mime selbst auch in einen neuen sozialen Zustand eintritt.

Diesen bezeichnet Ed. Devrient in seinem früher bereits erwähnten Buche recht schicklich, wenn er von dem Schauspieler die ächt republikanische Tugend der Selbstverläugnung fordert.

Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen ist. Hier würde es nun darauf ankommen, zu wessen Gunsten und um welches Gewinnes willen der Akt dieser an sich so seltsamen Selbstentäußerung vor sich geht; und hier ist es, wo wir vor einem völligen Wunder, wie vor einem Abgrunde stehen, welchen uns kein eigentliches Bewußtsein mehr erleuchtet, weßhalb eben hier der Fokus anzunehmen ist, aus welchem — je nach einem fraglichen Entscheide — das wunderbarste Gebilde der Kunst oder das lächerlichste der Eitelkeit hervorgehen kann.

Soll angenommen werden, daß eine wirkliche Entäußerung unseres Selbstes uns möglich ist, so müssen wir bei diesem Vorgange zunächst unser Selbstbewußtsein, somit unser Bewußtsein überhaupt als außer Thätigkeit gesetzt uns vorstellen. In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. Hiervon überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Überlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren, und aus denen es uns ersichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zustan-

des jener wunderbaren Selbstentäußerung in zunehmender Bewußtlosigkeit sein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbstbewußtseins mit zerstörender Gewaltsamkeit durch Berauschung vermittelst geistiger Getränke entgegenwirkte. Offenbar bezog sich daher das eigentlich schmeichelnde Lebensbewußtsein dieses ungewöhnlichen Menschen auf jenen wunderbaren Zustand, in welchem er sein eigenes Selbst gänzlich mit dem anderen des von ihm dargestellten Individuums vertauscht hatte, und von dessen Gewaltsamkeit man sich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille an sich selbst bewirkt.

„Was ist ihm Hekuba?" — fragt Hamlet, als er den Schauspieler von dem Traumbilde der Dichtung auf das Wahrhaftigste ergriffen sah, während er selbst der realsten Aufforderung zum Handeln gegenüber sich als „Hans den Träumer" fühlt.

Wir müssen erkennen, daß wir vor einem Exzesse derjenigen Urkraft stehen, welcher überhaupt alles dichterische und künstlerische Wesen entsprießt, dessen wohlthätigste und der Menschheit dienlichste Produkte wir fast nur einer gewissen Abschwächung, wenigstens Mäßigung in ihren Äußerungen verdanken. Kommen wir daher zu dem Schlusse, daß wir die höchsten Kunstschöpfungen des menschlichen Geistes der so überaus seltenen geistigen Begabung verdanken, die zu jener Fähigkeit zur vollständigen Selbstentäußerung noch die klareste Besonnenheit verleiht, vermöge welcher auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenzirt wird.

Durch jene Fähigkeit zur Selbstentäußerung zu Gunsten eines Bildes der bloßen Anschauung, ist somit der Dichter dem Mimen urverwandt, während er durch diese andere der klareſten Besonnenheit zu dessen Meister wird. Mit seiner Besonnenheit und seinem deutlichen Bewußtsein tritt der Dichter für den Mimen ein, und

hierdurch gewinnt ihr gegenseitiger Verkehr jene unvergleichliche Heiterkeit, von welcher nur große Meister in ihrem Umgange mit dramatischen Darstellern wissen, während der gemeinigliche Verkehr der heutigen Schauspieler und Sänger mit ihren scheinbaren Vorgesetzten jenen nüchternen Ernst der pedantischen Stupidität aufweist. Die hier gemeinte Heiterkeit ist aber zugleich das glückliche Element, welches den wahrhaft begabten Mimen über dem Abgrunde erhält, an den er vermöge seines übernatürlichen Hanges zur Selbstentäußerung bei der Ausübung seiner Kunst sich gedrängt fühlt. Wer sich an diesen Abgrund versetzen kann, wird mit Grausen inne werden, daß es sich hier um ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnsinn umzuschlagen drohen kann; und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewußtsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet.

Jenes befreiende Bewußtsein des Spieles ist es, welches dem genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Die einnehmendsten und zugleich belehrendsten Erfahrungen hierüber war mir seiner Zeit durch den näheren künstlerischen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen gestattet, an deren Beispiele überhaupt ich alle meine Ansichten über edles mimisches Wesen verdeutlichen möchte. Durch diese wunderbare Frau ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewußtseins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden. In einer der aufregendsten Scenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das Schrecken streifende Staunen der theilnahmvollsten Entrücktheit fest bannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne zu verlassen, um sofort wieder

dahin zurückzukehren: diese wenigen Sekunden verwandte sie zu einer Äußerung des übermüthigsten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Thränen der Ergriffenheit trocknete, mit lustiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast du Alter zu weinen? Das laß' meine Sache sein!" zurückwarf, um nun hastig wieder auf die Scene zu stürzen, und dort sich in den herzzerreißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geseh'n!"

Einem solchen Auftritte gegenüber dürfte der Unverständige sich leicht dazu veranlaßt halten, den Vorgang auf der Scene, durch welchen die Künstlerin uns Alle in die höchste Ergriffenheit versetzte, als ein lügnerisches Gaukelspiel von abgefeimtester bewußter Verstellung zu beurtheilen; wogegen er nun wieder sehr verwundert sein würde zu erfahren, wie unmöglich es war, durch irgend einen in das gemeine Bewußtsein tretenden Zwischenfall die Darstellerin ihrer persönlichen Selbstentäußerung zu entfremden. Selbst ihr gewöhnliches Loos, sich solchen Mitspielern gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Person vor ihr zu stehen und sich zu bewegen, änderte hierin nichts; vermochte sie sich außer der Scene in den leidenschaftlichsten Klagen über dieses Loos zu ergehen, so war nie eine Rückwirkung davon an ihr zu gewahren, sobald sie mit dem Betreten der Bühne begeistert in die Noth sich gefügt hatte. Als „Desdemona" faßte sie, auf den Knieen liegend, mit der todesernsten Frage: „Kannst du dein Kind verstoßen?" den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er hastig seinen Mantel an sich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen: nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdrucksvollen Blick, welcher den armen „Brabantio", der

seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.

Wer kennt nicht das Benehmen unserer Primadonnen in einem sogenannten Finalesatze, in welchem die Sänger, vom Chore flankirt, vor uns aufgereiht stehen, während keiner von ihnen weiß, was der andere singt oder sonst vornimmt? Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz", und versichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Scene des üblichen Denouement's eines Opernsujets, in welcher „Agathe" nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in diesem leidenden Antheile des vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich durch schwankende Übergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Drama's aus, von der wir Alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses, so langweilig und undramatisch erscheinenden „Finale's", auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.

Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn Alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle überhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme"; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und

eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen" zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel", was dießmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter Allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. —

Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen. Die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des ächten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat. Dieses nur nach Lohn ausspähende und deßhalb immer verdrießliche Volk ist denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Trost Jene für die ungeheueren Opfer ihrer Selbstentäußerung belohnt. Wir wissen von einem großen Schauspieler, welcher für eine seinem eigenen Gefühle nach ihm misglückte Darstellung vom Publikum beifällig bejubelt wurde, daß er ausrief: „Vergieb ihnen, Herr! Sie wissen nicht, was sie thun!" Die Schröder-Devrient würde vor Scham vergangen sein, wenn sie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken sollen; ebenso wie es ihr unmöglich gewesen wäre, durch die lächerlichen Modetrachten unserer geringeren und vornehmeren Frauenwelt, etwa durch einen hochgewölbten falschen Chignon u. dgl. der Männerwelt zu gefallen. Und doch war der unmittelbare, stürmisch sich kundgebende Beifall das unentbehrliche Element, auf dessen Wogen sich die ungeheuere Aufregung jener schöpferischen Selbstentäußerung getragen fühlen wollte.

Dieses wunderbare Spiel mit sich selbst, bei welchem der Spieler sich gänzlich selbst verliert, ist keine Unterhaltung zum eigenen Vergnügen; es ist ein gegenseitiges Spiel, bei dem euch Zuschauern der Gewinnst ganz allein überlassen ist: aber ihr müßt ihn euch aneigenen; die erhabene Täuschung, an welche der Mime seine ganze Persönlichkeit setzt, muß euch durch und durch einnehmen, und aus euch muß ihm die eigene, außer sich versetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloser Schatten nun davonschleichen soll.

Und hier, in diesem Naturgesetze des Austausches seiner wunderbaren Kunst gegen den unmittelbar sich kundgebenden Enthusiasmus, wie er sich im Beifalle des Publikums auszusprechen hat, wäre denn der Dämon aufzusuchen, der so oft den Genius in seine Fesseln schlug, und dafür uns die Gnomen und Gespenster des heutigen Theaters an den Tag setzte. Denn er ist es, der uns mit satanischer Ironie fragen darf: „was ist Wahrheit?" Was ist Wahrheit hier, wo Alles auf Täuschung berechnet ist? Wer unterscheidet es, ob die persönliche Gefallsucht sich dieser Täuschung bedient, oder ob die genialste Individualität zu eigener Selbstentäußerung sich ihrer bemächtigt?

So wäre es denn dieses schwierige Problem, welches uns zu dem Ausgangspunkte unserer letzten Untersuchung wieder zurückbrächte: nämlich die Frage, ob dem Theater eine republikanische Verfassung mit der Nöthigung zur Selbstverläugnung seiner Mitglieder ersprießlich sein dürfte?

Was hier „Selbstverläugnung" heißen kann, erkannten wir an dem Charakter der wahrhaftigen mimischen Kunst selbst, welche ihre Kraft durch die Selbstentäußerung bekundet. Wer soll dieser nun, welche ganz von selbst eintritt, sobald die mimische Kunst wirklich sich bewährt, das Gesetz für jene Selbstverläugnung aufstellen, und wer über dessen Erfüllung wachen?

Wir müssen hier auf den ersten Blick erkennen, daß es sich um einen reinen Widerspruch, um einen Unsinn handelt; es wäre denn, daß man von der Meinung ausginge, die mimische Kunst sei in jeder Form eine Kunst der reinen Eitelkeit und Gefallsucht, und um mit der Handhabung dieser Elemente nun so weit zu kommen, daß es dabei einen ganz anderen Anschein, nämlich den der Erreichung der höchsten Ziele der dramatischen Kunst, gewinne, müsse man republikanische Gesetze für die Komödianten erlassen, und diese durch staatliche Würdigung sanktioniren lassen.

In Wahrheit scheint sich der Traum des Ehrgeizes einer neuen Art von Theaterdirektoren, welche in den letzten Zeiten aufgekommen ist, näher betrachtet, in dieses Trugbild aufzulösen. Es durfte verdrießen zu sehen, daß jene schöne Tugend der Selbstverläugnung dem Personale eines Theaters einfach anbefohlen werden sollte, wie dieß von den vornehmen Theater-Intendanten in ihrer Weise nöthigen Falles geschah: humaner erschien es, diese Tugend zu lehren; und als Tugendlehrer ließ man sich nun berufen, um ganz ernsthaft an das seltsame Problem zu gehen[1], zu lehren, was unter keinen Umständen zu lernen ist. Dagegen konnte es nicht schwer fallen, talentlosen Schauspielern, die unter keinen Umständen Ansprüche auf den Beifall des Publikums erheben durften, den rechten Gehorsam gegen die Anordnungen des Herrn Direktors beizubringen; dieß mochte wieder dadurch gelingen, daß dieser selbst vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz sprach und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab. Nur durfte hier kein wirkliches Talent aufkommen, welches sofort die ganze schwierige Übereinkunft gestört hätte. Der Mime mußte in seinem schicklichen Fläschchen sorgfältig etikettirt auf dem Repositorium aufgestellt sein, von welchem nun der dramaturgische Tugend-Apotheker ihn herunterlangte, und nach dem Rezepte des nicht minder tugendhaften Herrn Theaterdichters in die gehörige Mischung brachte, um so das heilsame dramatische Arkanum zu brauen, welches

am Abend dem Publikum als Beifalls-Vomitiv zum Verschlucken eingegossen wurde.

Es wollte Manchem scheinen, als ob diese Art der Theaterpflege nicht die ganz rechte sei, und Vielen dünkte der Litterat, sobald er sein Heil im Theater aufzusuchen sich entschlossen hatte, doch bei Weitem berufener. Dieser, sobald man ihn demnach zum Direktor machte, ward nun zum Konkurrenten seiner Schauspieler: er wollte so gut gefallen, wie diese, und, genau betrachtet, dünkte ihn der Beifall des Publikums gerechter, wenn er ihm statt dem Schauspieler zugetheilt würde, da er ja doch der Verfasser des Rezeptes sei, nach welchem jene Arkana erst zur Wirkung gebracht wurden. Hier wurden nun die Schauspieler so verwendet, daß das Licht der Bewunderung, namentlich von Seiten der Zeitungspresse, immer auf das geistvolle „Totale" der Aufführungen fiel, durch welche, wenn nicht die Übersetzungen oder gar „Originalstücke" des Direktors, so doch wenigstens die von seiner meisterhaften Hand gelieferten Bearbeitungen solcher verherrlicht wurden. Nun war auf einmal selbst Shakespeare begriffen und dem deutschen Publikum erst ordentlich geschenkt worden: und dieß Alles geschah mit Schauspielern, die, namentlich auch in den Augen des für sie alle eintretenden Dramaturgen, nicht der Rede werth waren; denn darin bestand sein Triumph, mit seiner Truppe und etwa einem bisher für undankbar geltenden Theaterstücke den Lobspruch einzuernten, mit welchem man z. B. Meyerbeer schmeichelte, nämlich daß er ein albernes Sujet so wundervoll komponirt habe.

Daß auch hierbei nicht viel herauskommen will, scheint wiederum nicht gänzlich unbeachtet zu bleiben, und schließlich durchbricht das zügellose Komödiantenwesen überall den künstlichen Damm, den man etwa gegen seine Eitelkeit errichtet zu haben glaubte. Mit einem verächtlichen Lächeln wirft der rechte Theatervirtuose das ganze Kartenhaus über den Haufen. Wo Alles nur um Beifall buhlt, wie sollte er da Demjenigen vorenthalten bleiben, dem er

einzig natürlich zuzufallen hat? Und dieß ist, wenn der Beifall ernstlich gemeint sein soll, doch ersichtlich der Mime, der jetzt, in diesem Augenblicke, sein Alles, sich selbst, seine Vergangenheit und seine Zukunft daran setzt, um dieser einen, ungeheueren Wirkung seiner Selbstentäußerung auf euch unmittelbar sich bewußt zu werden? —

So Vieles ist über die Flüchtigkeit des Mimen-Ruhmes gesprochen und gedichtet worden; nur Wenige aber werden die ganze Tragik dieses Ruhmes, dem „die Nachwelt keine Kränze flicht", richtig ermessen haben. Aus meinem Leben habe ich dagegen eine Erinnerung aufgezeichnet, welche ich, da in ihr jene Würdigung bestimmt ausgesprochen ist, hier mittheile. — Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, da dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Überdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie" mit Misbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emeline" den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens, nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weßhalb diese, sobald solche Phänomene sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Und solch' einer Frau nun Gesetze der Selbstverläugnung vorschreiben zu wollen! Etwa zu Gunsten der Partitur der „Schweizerfamilie", oder des Nürnberger Stadttheaters, welche beide ruhig neben einander fortleben und nicht die mindeste Erinnerung von jenem wundervollen Abende aufbewahren! —

Es giebt einen Einzigen, der den begeisterten Mimen in seiner Selbstaufopferung überbieten kann: es ist der für die Freude an der mimischen Leistung sich selbst gänzlich vergessende Autor. Dieser allein versteht den Mimen, und ihm allein ordnet sich der Mime willig unter. In dem ganz natürlichen Verhältnisse Beider zu einander liegt das Heil der dramatischen Kunst einzig begründet.

Findet ihr ein Gesetz auf, welches dieses Verhältniß deutlich ausdrückt, so habt ihr das einzige giltige Theatergesetz vor euch. Hier hört jede Rangstreitigkeit auf, und jede Unterordnung verschwindet, weil sie freiwillig ist. Die Macht des Dichters über den Mimen ist unbegrenzt, sobald er ihm in seinem Werke das richtige Beispiel vorhält, und als richtig kann dieses nur dadurch erfunden werden, daß der Mime in der Aneignung desselben sich gänzlich seiner selbst zu entäußern vermag. Mit dieser Aneignung des vom Dichter ihm vorgelegten Beispieles geht nun der wundervolle Austausch vor sich, in welchem der Dichter sich selbst vollständig verliert, um im Mimen nicht mehr als Dichter, sondern als das durch dessen Selbstentäußerung gewonnene höchste Kunstwerk sich kundzugeben. So werden Beide Eines, und daß der Dichter in diesem Mimen dort sich wieder erkennt, gewährt ihm die unsägliche Freude, die er nun in der Wirkung des Mimen auf die Empfindung des Publikums genießt, welcher Freude er augenblicklich entsagen würde, wollte er selbst, als etwa übrig gebliebener persönlicher Dichter, an jener Wirkung selbst ebenfalls

persönlich Antheil nehmen. Der am Schlusse, wie üblich, „herausgerufene" und mit Verneigungen gegen das Publikum sich bedankende Dichter würde dann für immer ein Zeugniß des im tiefsten Grunde sich erklärenden Mislingens des mimisch-dramatischen Kunstwerkes abgeben, oder auch würde es sagen, daß Alles nur ein Vorgeben gewesen sei. Niemand aber weiß besser als der Mime, ob die vollbrachte Täuschung eine erhabene Wahrheit, oder eine thörige Lüge war, und mit nichts spricht er die Erkenntniß der Wahrheit deutlicher aus, als durch seine liebevolle Begeisterung für den Dichter, der jetzt nur noch wie ein körperloser Geist über ihm schwebt, während der Mime sich im Besitze des ganzen vom Dichter ihm überlassenen Reichthumes weiß. —

Nachdem wir hiermit das einzige dem Mimen zur Erlangung wahrer Würde ersprießliche Verhältniß ermittelt und bezeichnet haben, dürfte alles Weitere, was auf seine soziale Stellung sowie auf die Verfassung des Theaters überhaupt Bezug hat, sich leicht von selbst ergeben, wenngleich es nicht leicht, ja vielleicht unmöglich sein wird, jene Stellung wie diese Verfassung nach dem Schema eines Gesetzes zu regeln.

Welchem Wohlmeinenden ist nicht einmal der Gedanke angekommen, das Theater unter den Schutz und die Aufsicht des Staates gestellt zu wissen? Immer zeigte es sich aber wieder, daß unser Staat und unser Theater hierfür zu sehr heterogener Herkunft seien. Während wir im Staate auf das Eifrigste bemüht sind, die Stützen seines alten Bestehens durch Kräftigung zu erhalten, da seine erhaltende Kraft selbst eben im Altherkömmlichen beruht, sind wir bei der Ausbildung des Theaters von allem herkömmlichen und eigenthümlich deutschen Wesen gänzlich abgeleitet worden, so daß wir in ihm ein ganz wurzelloses Gewächs vor uns haben, an dem nichts als die deutsche Zer-

fahrenheit und Unselbständigkeit noch deutsch ist, und das nun einzig nach den Gesetzen dieser üblen Eigenschaften sich in einem widernatürlichen Leben erhält. Hier ist demnach den Lenkern unseres Staates auch Alles unverständlich, so daß wir überzeugt sein dürften, wollten wir unsere Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Bescheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rücksprache zu nehmen. Als kürzlich in Berlin ein „Kunstministerium" ernannt wurde, begnügte man sich mit neuen Aufschriften auf den Museen und Anordnungen zu einer Gemäldeausstellung: seitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dieß hat, wie wir es soeben ersehen mußten, seinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet, am wenigsten zur deutschen Kunst.

Uns verbleibt nur die seltsame Freiheit, da, wo Niemand etwas mehr versteht, zu thun, was wir verstehen, wobei wir vermuthlich vom Hineinreden ungeplagt sein werden.

Wie Alles vom rechten Beispiele abhängt, haben auch wir jetzt Allen, die keine Ahnung vom Nieerfahrenen haben können, dieses Beispiel zu geben, und hiermit zugleich auch alle die Einwände der trägen Geister zu entkräften, nämlich die gegen eure Befähigung zur Selbstverläugnung, auf welche das ganze Geleise ihres würdelosen Befassens mit dem Theater sich gründet. Auch ihr Urtheil über die moralische Befähigung eures Standes, ihr Schauspieler und Sänger, wird sich dann neu zu gestalten haben: wie eure Eitelkeit auf der Bühne, so gilt eure Habsucht außerhalb derselben ihnen als der Maaßstab, nach welchem die Richtschnur alles Verkehres mit euch zu bemessen sei. Zeigt ihnen, daß eure Gebrechen die Folgen ihrer schlechten Verwaltung eurer eigensten Angelegenheiten sind; daß ihr aber durch geistige Erhebung, wie sie allerdings durch die Befehle des Herrn Intendanten und die Anordnungen seines Herrn Regisseurs nicht hervorzurufen ist, sofort in den Stand eintretet, in welchem ihr als Könige und Edle über jenen stehet. —

Ich sagte zuvor, seine Kunst betreffe es nicht, ob der Mime ungebildet oder gelehrt, sittsam oder ausgelassen sei. Hiermit wollte ich nun aber dem blöden Urtheile nicht etwa nachgesprochen haben, welches aus schlechtherzigen Beweggründen den Künstler vom Menschen in dem Sinne getrennt wissen will, daß man sich berechtigt dünken dürfe, einen großen Künstler nach dem Maaßstabe eines schlechten Menschen zu behandeln. Im Gegentheile hat es sich erwiesen, daß eine hochherzig, d. h. mit Selbstverläugnung ausgeübte Kunst, unmöglich von einem kleinen Herzen, dem Quelle aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen sein könne; denn Wahrhaftigkeit ist die unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters. Muß dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büßt er diese dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärmung aufzufinden weiß. Was ihm dagegen an Gelehrtheit, ja selbst an Bildung abgehen dürfte, ersetzt er durch Das, was durch keine noch so gelehrte Bildung gewonnen wird, nämlich durch den richtigen Blick für Das, was nur Er ersehen kann, und was der Gebildete nur dann ersieht, wenn er durch alle Bildung hindurch mit eurem Blicke zu sehen vermag, das ist: das Bild selbst, dem alle Bildung sich erst verdankt, und welches ich als jenes „Beispiel" näher bezeichnete. —

So will ich denn schließlich auch nach dieser zuletzt berührten Seite hin noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche Allen, die sie kannten, auch durch ihren Lebensadel von unvergeßlichem Eindrucke geworden ist. Sie war leidenschaftsvoll und wurde deßhalb viel betrogen: aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingerissen

werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohlthätig bis zu königlicher Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. War sie auf der Bühne ganz nur das andere Wesen, welches sie vorstellte, so war sie im Leben ganz nur sie selbst: die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, daß sie hierdurch allein sich stets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur andererseits sie mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte sie so das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leicht gewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend naheten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen unter sich in eine Verlegenheit geriethen, der sie dann wieder gutmüthig aufhalf. Durch Witz wußte sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten vornehmen Herren, z. B. unseren Hoftheaterintendanten umging; ganz ließ sie jenem aber die Zügel schießen, wenn sie unter ihren Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmuth ihre Theaterkollegen ansah. Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben: sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz werth gewesen wäre; und doch sehnte sie sich nach nichts so sehr, als nach einem still beglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirthin und Hausfrau so heimisch und sicher als anmuthig zu machen wußte. Immer waren es nur jene schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während dieses unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne, was sie der — wie es sie oft dünkte — verfehlten Lebensbestimmung vergessen machen konnte. Doch selbst als Künstlerin wollte ihr Bewußtsein sich nie wahrhaft befriedigt fühlen; sie beklagte sich, nicht das Genie ihrer Mutter, der großen Sophie Schröder, zu haben.

Was mochte ihr hier einen Zweifel geben?

Vielleicht, weil sie ihre große moralische Vorzüglichkeit vor ihrer Mutter erkannte, gegen deren bedenklichen Charakter sie zu einer scheuen Nachsicht gestimmt war, gleich als wenn sie diesem die Möglichkeit der Hervorbringung des übernatürlichen Genie's jener zusprechen zu müssen geglaubt hätte?

Oder war sie beschämt, daß sie dem Geiste der Musik erst Das verdankte, wodurch sie ihrer Mutter sich ebenbürtig erfinden konnte? Als ob sie sich sagte: „was wäre ich ohne Musik"? — —

Ich glaube den Genossen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunst vorlege, schließlich meine freundschaftliche Ehrbezeigung nicht besser ausdrücken zu können, als wenn ich diese Schrift hiermit dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient widme.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.

Mir sind bei einer neuerlich von mir geleiteten Aufführung dieses wunderbaren Tonwerkes verschiedene Bedenken aufgestoßen, welche, weil sie die mich unerläßlich dünkende Deutlichkeit des Vortrages betreffen, mich so stark einnahmen, daß ich nachträglich auf Abhilfe der von mir empfundenen Übelstände sann. Das Ergebniß davon lege ich hiermit ernstlich gesinnten Musikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung meines Verfahrens, so doch als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber, vor.

Im Allgemeinen mache ich darauf aufmerksam, in welche eigenthümliche Lage Beethoven bezüglich der Instrumentation seiner Orchesterwerke gerieth. Er instrumentirte ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging. Das, was wir im Betreff der Auseinanderhaltung und Gruppirung der verschiedenen Instrumentalkomplexe eines Orchesters sehr wohl als Plastik bezeichnen können, hatte sich bei Mozart und Haydn zu einer festen Übereinstimmung des Charakters ihrer Konzeptionen mit der bis dahin ausgebildeten und gepflegten Zusammenstellung und Vortragsart des Orchesters gestaltet. Es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche

Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, — diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen. Wunderbarer Weise muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb.

Wir haben nun darüber zu erstaunen, wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen. In diesem Bezug bleibt seine „Sinfonia eroica" nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration. Nur muthete er bereits hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die orchestrale Konzeption des Meisters selbst es war. Von hier, von der ersten Aufführung der „Eroica" an, beginnen daher die Schwierigkeiten des Urtheils über diese Symphonien, ja selbst die Behinderungen des Gefallens an ihnen, welches den Musikern der älteren Epoche nie wirklich hat ankommen wollen. Es fehlte diesen Werken an der Deutlichkeit der Ausführung, weil die Hervorbringung dieser Deutlichkeit nicht mehr, wie bei Haydn und Mozart, in dem verwendeten Organismus des Orchesters gewährleistet war, sondern einzig durch die, bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten und ihres Dirigenten ermöglicht werden konnte.

Jetzt, wo der Reichthum seiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung desselben verlangte, sah Beethoven sich nämlich genöthigt, die jähesten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einen und denselben Instrumentisten in der Weise ausführen zu lassen, wie sie der große Virtuos als besondere Kunst sich aneignet. Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umschlägt: diese eine, so häufig vorkommende Nüance ist unseren Orchesterspielern meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintrittes des Piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten. Der wahre Sinn dieser so schwierigen Nüance liegt gewiß darin, daß hier dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, mit einander abwechselnden Instrumenten übergeben ist. Dieß wissen neuere Komponisten, welchen das bereicherte heutige Orchester und seine üblich' gewordene Verwendung zur Verfügung steht. Diesen würde es möglich gewesen sein, gewisse von Beethoven beabsichtigte Wirkungen ohne alle exzentrische Anforderung an die virtuose Leistung des Orchesters, bloß durch die ihnen erleichterte Vertheilung an unterschiedene Instrumentalkomplexe, mit großer Deutlichkeit sicher zu stellen.

Hiergegen sah sich Beethoven genöthigt, auf diejenige Virtuosität des Vortrages zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte, und bei welcher die größeste technische Fertigkeit nur dafür in Anspruch genommen war, daß der Spieler, von jeder mechanischen Fessel frei, die wechselvollsten Kombinationen der Ausdrucks-Nüancen zu der drastischen Deutlichkeit bringe, ohne welche jene oft selbst die Melodie als unverständliches Chaos erscheinen lassen durften. Die in diesem Sinne konzipirten

letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden. Giebt uns dieß genügenden Aufschluß über die eigenthümlich schwierige Bewandtniß, welche es im Betreff eines deutlichen Vortrages der späteren Beethoven'schen Werke hat, so ist das ganz Gleiche namentlich auch auf des Meisters letzte Quartette und deren Vortrag anzuwenden. Hier hat der einzelne Spieler, in einem gewissen technischen Sinne, oft für eine Mehrzahl von Spielern einzutreten, so daß ein ganz vorzüglich aufgeführtes Quartett dieser späteren Periode den Zuhörer häufig zu der Täuschung verführen kann, als vernehme er dicht neben einander mehr Musiker, als wirklich spielen. Erst in allerneuester Zeit scheint in Deutschland die Virtuosität unserer Quartettisten auf die richtige Vortragsweise für diese wunderbaren Tonwerke hingelenkt worden zu sein, wogegen ich mich entsinne, von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, mit Lipinski an der Spitze, diese Quartette noch mit einer solchen Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reissiger sie für reinen Unsinn zu erklären sich berechtigt halten konnte.

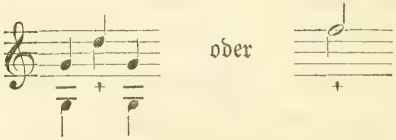
Diese Deutlichkeit beruht nun, meines Erachtens, auf nichts Anderem, als auf dem drastischen Heraustreten der Melodie. Schon an einem anderen Orte wies ich darauf hin, wie es französischen Musikern eher als deutschen möglich ward, das Geheimniß der Schwierigkeit der hier nöthigen Vortragsweise aufzudecken: nämlich, weil sie, der italienischen Schule angehörig, nur die Melodie, den Gesang, als Essenz aller Musik erfaßten. Ist es nun auf diesem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz derselben, wahrhaft berufenen Musikern gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, und, dürfen wir hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dieß im Betreff der Klaviersonaten Beethoven's in wahrhaft bewundernswürdiger Weise bereits durch Bülow geschehen ist, so

könnten wir leicht in der Nöthigung des großen Meisters, mit dem vorgefundenen technischen Materiale seiner Kunst, als welches wir das Klavier, das Quartett, endlich das Orchester anzusehen haben, über sein Bedürfniß hinaus sich zu behelfen, den schöpferischen Antrieb zu einer geistigen Ausbildung der mechanischen Technik selbst erkennen, welcher wir wiederum eine bisher ungekannte geistige Steigerung der Virtuosität der Ausübenden zu verdanken hätten, wie sie früher ihren Leistungen nicht inne wohnte. Indem ich mich aber jetzt vorzüglich dem Beethoven'schen Orchester wieder zuwende, kann ich, gerade um des Prinzipes der Sicherstellung der Melodie willen, einen fast unheilbar dünkenden Übelstand desselben nicht ohne nähere Beleuchtung lassen, weil ich hier keine noch so geistig wirksame Virtuosität für fähig erachten kann, gegen die Verletzung jenes Prinzipes Abhilfe zu leisten.

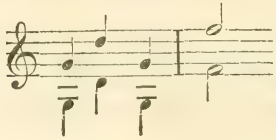
Es ist unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dieß gerade jetzt, wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte. Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintettes der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemuthet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältniß oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe mit einander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethoven'schen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war. Zwar glückt es schon Beethoven zuweilen, durch Betheiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die ent-

sprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden. Dem heutigen Musiker habe ich nicht nöthig, die hier berührten Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation erst aufzudecken, denn sie werden von ihm, bei der uns jetzt allgemein geläufig gewordenen Verwendung der chromatischen Blechinstrumente, mit Leichtigkeit vermieden; zu bestätigen ist nur, daß Beethoven sich genöthigt sah, in entfernten Tonarten die Blechinstrumente plötzlich abbrechen, oder auch in grellen einzelnen Tönen, wie sie gerade die Natur der Instrumente einzig darbot, völlig störend, und von der Melodie wie von der Harmonie ableitend, mitwirken zu lassen.

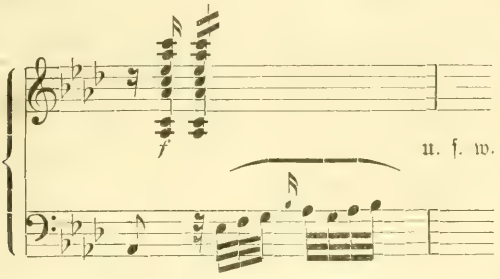
Ich darf es für überflüssig erachten, den zuletzt bezeichneten Übelstand durch Vorführung vieler Beispiele erst kenntlich zu machen, und verweise dafür sogleich darauf, wie ich selbst in einzelnen Fällen, wo die durch ihn entstandenen Störungen des deutlichen Verständnisses der Intentionen des Meisters mir endlich unerträglich wurden, abzuhelfen suchte. Eine ganz von selbst sich darbietende Abhilfe fand ich darin, daß ich den zweiten Hornisten, wie den zweiten Trompetern, gemeinhin anempfahl, in Stellen wie:



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:



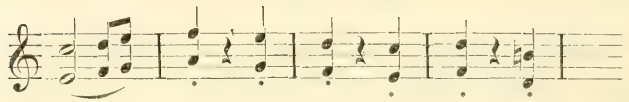
zu blasen, wie dieß ja den einzig in unseren Orchestern noch verwendeten chromatischen Instrumenten leicht zur Verfügung steht. Bloß durch diese Abhilfe fand ich, daß bereits große Übelstände beseitigt wären. Weniger leicht fällt es jedoch, da zu helfen, wo die Trompeten, deren Mitwirkung bis dahin Alles dominirte, plötzlich bloß deßwegen abbrechen, weil der Satz, bei übrigens fortdauernder gleichmäßiger Stärke, sich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinstrumente kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht. Als Beispiel hierfür verweise ich auf den Forte-Satz im Andante der C moll-Symphonie:



Hier setzen die Trompeten und Pauken, welche zwei Takte lang Alles mit ihrer Pracht erfüllen, plötzlich fast volle zwei Takte aus, treten dann wieder für einen Takt hinzu, um darauf abermals über einen Takt zu schweigen. Bei dem Charakter dieser Instrumente ist es unabweisbar, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers unwillkürlich auf diesen, aus rein musikalischen Gründen unerklärbaren, Vorgang in der Farbengebung gelenkt, und damit von der Hauptsache, dem melodischen Gange der Bässe, abgeleitet wird. Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe schaffen zu können, daß ich jene lückenhaft mitwirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht stark zu spielen anempfahl, was an und für sich wiederum dem deutlicheren Hervortreten des melodischen Ganges der Bässe zum Vortheile gerieth. — Im Betreff der höchst störenden Mitwirkung der Trompeten im ersten Forte des zweiten Satzes der

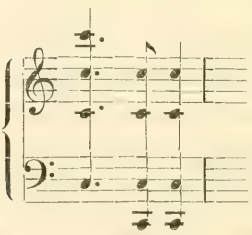
A dur-Symphonie entschloß ich mich jedoch mit der Zeit zu einer energischeren Abhilfe. Ich ließ hier die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach dem von Beethoven sehr richtig gefühlten Bedürfnisse mitspielen sollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beschaffenheit dieß in der nöthigen Weise zu thun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blasen. Die Wirkung hiervon war so vortrefflich, daß keiner der Zuhörer einen Verlust, sondern nun einen Gewinn empfand, welcher andererseits als Neuerung oder Veränderung Niemandem auffiel.

Zu einer gleich gründlichen Abhilfe eines anderartigen, wenn auch ähnlichen Übelstandes in der Instrumentation des zweiten Satzes der neunten Symphonie, des großen Scherzo's derselben, konnte ich mich bisher noch nicht entschließen, weil ich ihm immer noch durch rein dynamische Hilfsmittel beizukommen verhoffte. Dieß gilt der einmal in C, das zweite Mal in D gegebenen Stelle, welche wir als das zweite Thema dieses Satzes zu betrachten haben:

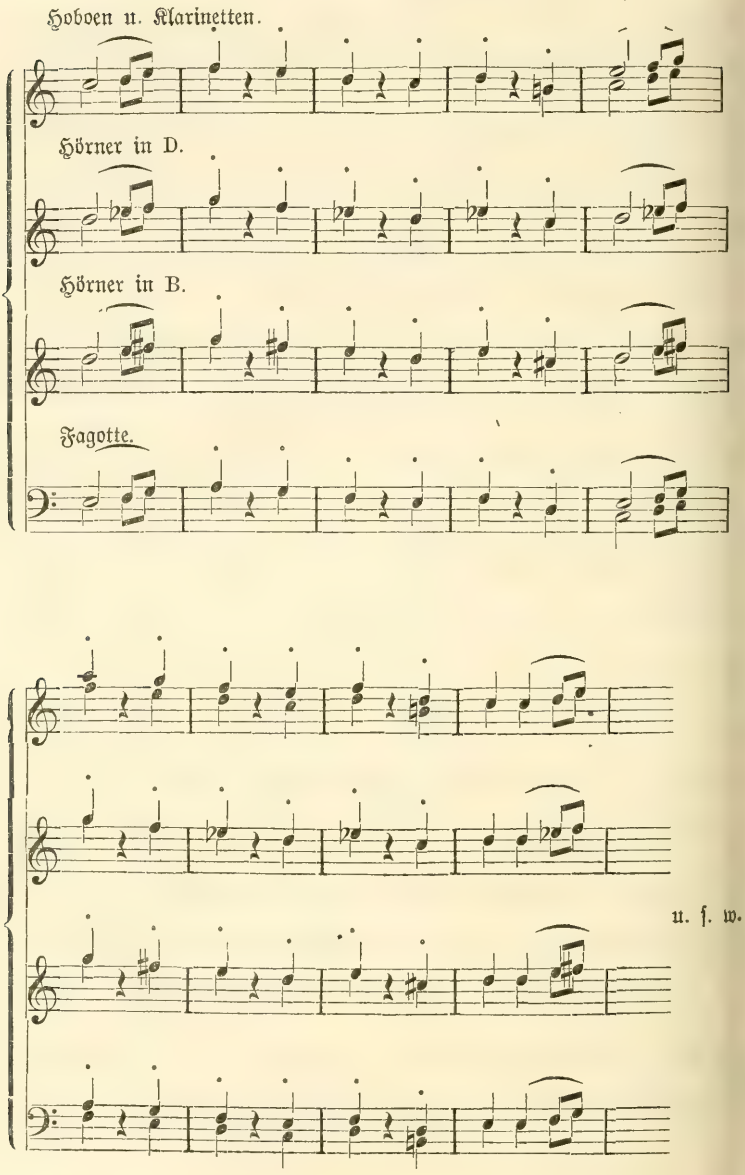


u. s. w.

Hier ist es den schwachen Holzbläsern, also 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotten, aufgegeben, gegen die Wucht des in vervierfachter Oktave mit der Figur:



fortgesetzt im Fortissimo sie begleitenden Streichinstrument-Quintettes, ein wie in kühnem Übermuthe sich behauptendes Thema eindringlich aufrecht zu erhalten. Die Unterstützung, welche ihnen hierbei von den Blechinstrumenten zu Theil wird, fällt in der zuvor bezeichneten Art so aus, daß sie die Deutlichkeit des Thema's durch lückenhaft eingeführte Naturtöne weit eher stört als fördert. Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in Orchesteraufführungen deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lektüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszuges sich entnommen hätte? In unseren üblichen Orchesteraufführungen scheint man noch nicht einmal zu dem nächstliegenden Auskunftsmittel, das *ff* der Streichinstrumente beträchtlich zu dämpfen, gegriffen zu haben, denn so oft ich noch für diese Symphonie mit Musikern zusammenkam, fuhr hier Alles stets mit der wüthendsten Stärke hinein. Auf dieses Auskunftsmittel war ich selbst jedoch von jeher verfallen, und ich glaubte mir hiervon genügenden Erfolg versprechen zu dürfen, sobald ich auf die Wirkung der Anstrengung verdoppelter Holzbläser rechnen konnte. Die Erfahrung bestätigte aber meine Annahme nie, oder nur höchst ungenügend, weil immer den Holzblasinstrumenten eine schneidige Energie des Tones zugemuthet blieb, die ihrem Charakter, wenigstens im Sinne der hier angetroffenen Zusammenstellung, stets zuwider bleiben wird. Ich wüßte, sobald ich jetzt diese Symphonie wieder einmal aufzuführen hätte, gegen das unläugbare Übel des in Undeutlichkeit, wenn nicht in Unhörbarkeit Verschwindens dieses ungemein energischen Tanzmotives, kein anderes Abhilfsmittel zu versuchen, als die Zutheilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung wenigstens an die vier Hörner. Dieß wäre vielleicht in der folgenden Weise ausführbar:

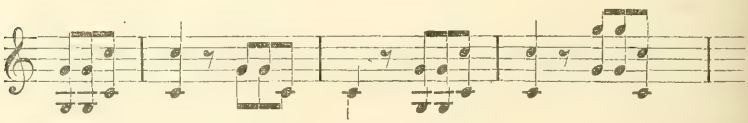


Es wäre nun zu versuchen, ob die hier angedeutete Verstärkung der Noten des Thema's genügte, um das Quintett der Streichinstrumente

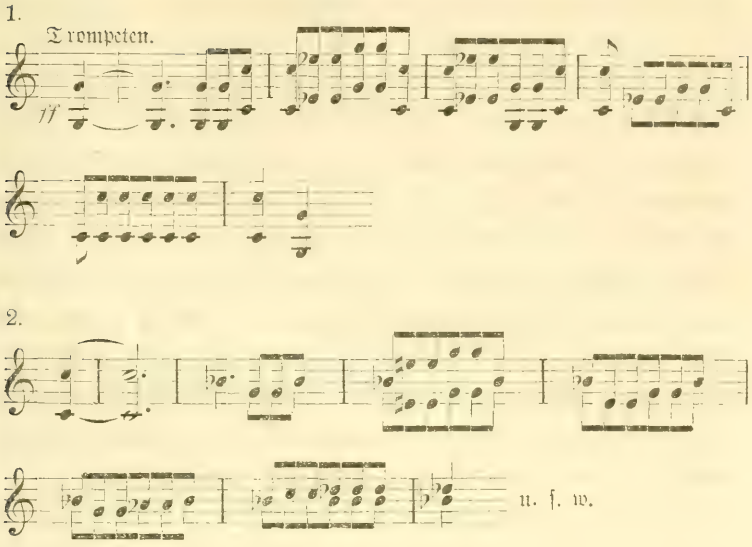
in dem vom Meister vorgezeichneten *ff* die begleitende Figur ausführen zu lassen, worauf es andererseits vorzüglich ankommt; denn der Gedanke Beethoven's ist hier ganz unverkennbar derselbe übermüthig ausgelassene, welcher bei der Rückkehr des Hauptthema's des Satzes in D moll zu dem unvergleichlich wilden Exzesse führt, wie er je nur durch die originellsten Erfindungen dieses Einzigen, Wunderbaren zum Ausdruck kommen konnte. Bereits dünkte es mich daher eine sehr übele Abhilfe, vermöge welcher das Hervortreten der Blasinstrumente durch ein Zurückhalten der Streichinstrumente befördert werden sollte, weil sie den wilden Charakter der Stelle bis zum Verkennen aufheben mußte. Mein letzter Rath geht demnach dahin, das Thema der Blasinstrumente so lange, und sei es durch die Trompeten, zu verstärken, bis es, selbst bei dem energischesten Fortissimo der Streichinstrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrscht. Bei der Wiederkehr der Stelle in D sind ja an und für sich die Trompeten zur Mitwirkung herbeigezogen, leider aber wieder in der Art, daß sie nur das Thema der Bläser verdecken, so daß ich hier mich abermals genöthigt sah, den Trompeten, wie den Streichern, eine charakterlose Mäßigung anzuempfehlen. Bei der Entscheidung solcher Fragen handelt es sich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Musikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigste Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht. Das Auditorium unserer Konzertsäle und Operntheater ist hierin allerdings an eine gänzlich unempfundene Entsagung gewöhnt.

Zu der radikalen Abhilfe eines anderen, aus den soeben berührten Gründen ebenfalls herrührenden, Übelstandes in der Instrumentation dieser neunten Symphonie entschloß ich mich endlich bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung derselben. Dieser betrifft die Schreckensfanfare der Blasinstrumente am Beginne des letzten Satzes: der chaotische Ausbruch einer wilden Verzweiflung ergießt sich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem sofort verständlich wird, der

sich diese Stelle nach dem Gange der Holzblasinstrumente im schnellsten Zeitmaaße vorführt, wobei ihm sogleich als charakteristisch auffällt, daß dieser ungestümen Folge von Tönen eine rhythmische Taktart kaum zu entnehmen ist. Soll dieser Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geschieht dieß in dem, von der Angst des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutsamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens desselben, für den Vortrag des darauf folgenden Rezitatives der Bässe räthlich hält, so muß sie nothwendig eine fast lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, daß selbst das kühnste Tempo diese Stelle, außerdem daß es den melodischen Gang des Unisono der Blasinstrumente immer noch im Unklaren ließ, auch von der Fessel des rhythmischen Taktes, welche hier gänzlich abgestreift erscheinen soll, nicht befreite. Das Übel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten, welcher selbst andererseits nach der Intention des Meisters durchaus nicht zu entrathen war: diese schmetternden Instrumente, gegen welche die Holzbläser sich nur wie andeutend verhalten können, unterbrechen ihre Mitwirkung an dem melodischen Gange derselben in der Weise, daß man nur den hieraus entstehenden Rhythmus:



vernimmt, welchen prägnant zu machen jedenfalls gänzlich außer der Absicht des Meisters lag, wie dieß die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streichinstrumente, offenbar zeigt. Somit war es hier wiederum nur die beschränkte Beschaffenheit der Natur-Trompete, welche Beethoven davon abhielt, seine Intention entsprechend auszuführen. Ich griff dießmal, in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung, dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen, und ließ dieß nach folgender Vorschrift geschehen:

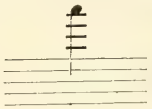


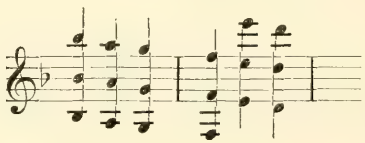
Bei der späteren Wiederkehr der Stelle spielten die Trompeter wieder wie das erste Mal.

Nun war Licht gewonnen: die furchtbare Fanfare stürmte in ihrer rhythmischen Chaotik über uns herein, und wir begriffen, warum es endlich zum „Worte" kommen mußte.

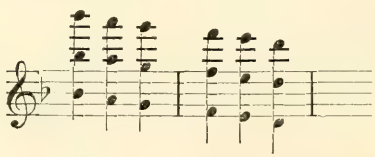
Schwieriger, als hier die Abhilfe, d. h. die restitutio in integrum der Intention des Meisters, zu erlangen war, fiel dieses aber dort, wo nicht durch Verstärkung oder Vervollständigung, sondern nur durch ein wirkliches Eingreifen in den Bau der Instrumentation, ja selbst der Stimmführung, die melodische Absicht Beethoven's von Undeutlichkeit und Unverständlichkeit zu befreien möglich erscheint.

Es ist nämlich unverkennbar, daß die Beschränktheit des von Beethoven nach keiner Seite hin prinzipiell erweiterten Orchesters, bei der allmählich eintretenden gänzlichen Entwöhnung des Meisters von der Anhörung von Orchesteraufführungen, diesen zu einer fast naiven Nichtbeachtung des Verhältnisses der wirklichen Ausführung zu dem musikalischen Gedanken selbst brachte. Wenn er, eingedenk

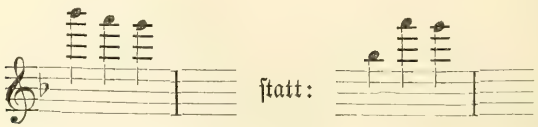
der älteren Annahme hierfür, die Violinen in seinen Symphonien nie über  hinaus zu schreiben sich für gehalten erachtete, so verfiel er, wenn seine melodische Intention ihn über diesen Punkt hinaustrieb, auf das fast kindlich ängstliche Auskunftsmittel, die darüber liegende Note durch einen Hinabsprung in die tiefere Oktave ausführen zu lassen, und hierdurch unbesorgt den melodischen Gang zu unterbrechen, ja geradesweges misdeutlich zu machen. Ich hoffe, daß man in allen Orchestern bereits darin übereingekommen ist, im großen Fortissimo des zweiten Satzes der neunten Symphonie nicht, wie aus dem einzigen Grunde der ängstlichen Vermeidung des hohen B in den ersten Violinen die Stelle geschrieben ist:



sondern, wie die Melodie es will:



in den beiden Violinen und der Bratsche zu spielen. Auch nehme ich an, daß die ersten Flötenbläser es jetzt zaglos über ihr Instrument vermögen,



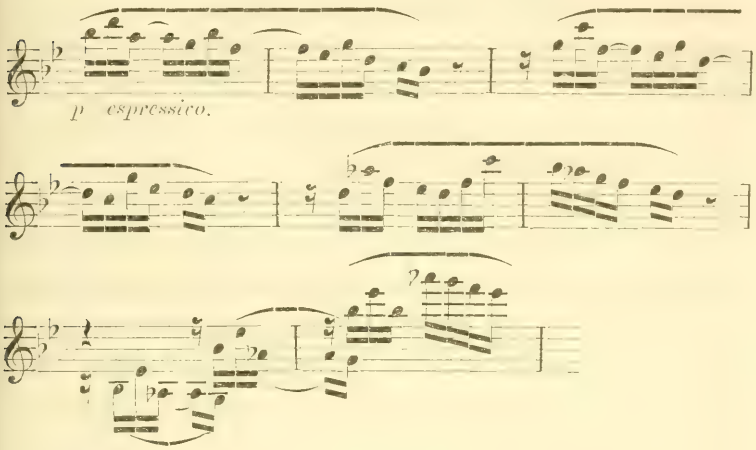
herauszubringen. — Wenn aber hier und in häufig vorkommenden

ähnlichen Fällen die Abhilfe sehr leicht ist, so treten die höchst bedeutenden Schwierigkeiten, welche zu gründlicheren Abänderungen drängen, namentlich in Bläsersätzen ein, wo der Meister durch die grundsätzliche Umgehung eines Überschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, und in diesem Falle ganz besonders der Flöte, entweder zu einer völlig entstellenden Abänderung des melodischen Ganges, oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden ist. In dieser Hinsicht ist es nun eben vorzüglich die Flöte, welche, sobald sie eintritt, als äußerste Oberstimme das Melodie suchende Gehör unwillkürlich anzieht, und, wenn nun der melodische Gang sich in ihren Noten und deren Folge nicht rein ausdrückt, jenes nothwendig irre führt. Gegen die hier bezeichnete übele Wirkung scheint unser Meister mit der Zeit gänzlich achtlos geworden zu sein: er läßt z. B. von der Hoboe oder der Klarinette im Sopran die Melodie spielen, und setzt, wie um ihre höhere Lage, welche aber nicht ausreicht, um das Thema selbst in der Oktave mitblasen zu können, doch mit in das Spiel zu bringen, für die Flöte von der Melodie abliegende Noten darüber, wodurch die nöthige Aufmerksamkeit auf den Vortrag des tieferen Instrumentes zerstreut wird. Ein ganz anderes Verfahren ist es, wodurch es dem heutigen Instrumental-Komponisten ermöglicht wird, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Überbau von höher spielenden Instrumenten zu intensiv deutlichem Gehör zu bringen: er verstärkt dann die Sonorität dieser tieferliegenden Instrumente im entsprechenden Maaße und wählt hierzu einen Komplex derselben, welcher durch seine charakteristische Verschiedenartigkeit keine Verwechselung oder Vermischung mit den darüberliegenden Instrumenten zuläßt. So ward es mir selbst möglich, z. B. im Vorspiel zu „Lohengrin", das vollständig harmonisirte Thema unter den in der Höhe fortspielenden Instrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu lassen und gegen jede Bewegung der Oberstimmen zu behaupten.

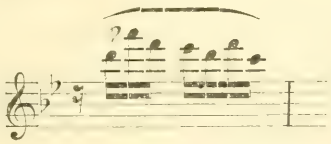
Von diesem Verfahren, zu dessen Auffindung der große Beethoven allerdings, wie zu jeder anderen wahrhaften Erfindung nicht minder, erst hingeleitet hat, ist jedoch in keiner Weise die Rede, wenn die unläugbaren Hindernisse für die Verständlichkeit der Melodie besprochen werden, deren Hinwegräumung wir jetzt in das Auge fassen wollen. Vielmehr ist es ein störender, wie zufällig nur eingestreueter Schmuck, den wir in seiner schädlichen Wirkung verblassen machen möchten. So entsinne ich mich nie den Anfang der achten Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im sechsten, siebenten und achten Takte durch das unthematische Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über dem melodischen Gesang der Klarinette im Erfassen des Thema's gestört worden zu sein; wogegen die vorangehende Mitwirkung der Flöten in den vier ersten Takten, trotzdem sie ebenfalls nicht genau thematisch ist, das Verständniß der Melodie nicht verhinderte, weil diese von den stark besetzten Violinen hier im Forte zur eindringlichen Deutlichkeit gebracht worden ist. Der nur in Holzbläser-Sätzen sich zeigende Übelstand tritt nun aber in einer wichtigen Stelle des ersten Satzes der neunten Symphonie so überaus bedenklich hervor, daß ich diese jetzt als das hauptsächliche Beispiel herausgreife, an welchem ich meinen Gedanken klar zu machen suchen will.

Dieß ist das acht Takte ausfüllende Espressivo der Holzblasinstrumente gegen das Ende des ersten Theiles des genannten Satzes, welches in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe mit dem dritten Takte der neunzehnten Seite beginnt, und später mit dem gleichen Takte der dreiundfünfzigsten Seite in ähnlicher Weise wiederkehrt. Wer kann behaupten, diese Stelle je mit deutlichem Bewußtsein von ihrem melodischen Inhalte in unseren Orchesteraufführungen vernommen zu haben? Mit dem ihm eigenen genialen Verständnisse hat sie erst Liszt durch sein wundervolles Klavierarrangement auch der neunten Symphonie in das rechte Licht ihrer melodischen Bedeutung gesetzt, indem er von der hier meistens störenden Einmischung der Flöte absah, da, wo sie die Fortsetzung des Thema's der Hoboe in der höheren

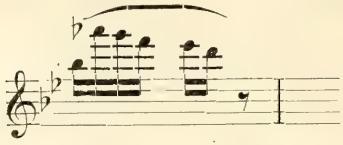
Oktave übernahm, diese in die tiefere Lage des melodieführenden Instrumentes zurückverlegte, und so die ursprüngliche Intention des Meisters vor jeder Misverständlichkeit bewahrte. Nach Liszt heißen diese melodischen Gänge nun so:



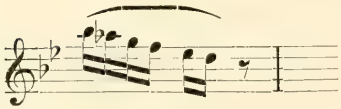
Es dürfte nun zu gewagt und dem Charakter der Beethoven'schen Instrumentation, in welcher wir sehr wohl berechtigte Eigenthümlichkeiten zu beachten haben, nicht richtig entsprechend erscheinen, wollte man die Flöte hier gänzlich auslassen, oder sie nur als unisone Verdoppelung der Hoboe zur Verstärkung herbeiziehen. Ich würde daher rathen, die Flötenstimme in ihren Hauptzügen bestehen, nur aber durchaus dem melodischen Gange sie treu bleiben zu lassen, und dem Bläser aufzugeben, in der Stärke des Tones, sowie in der Ausdrucksnüance, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen diese als prädominirend verfolgen müssen. Demnach würde die Flöte, in Verbindung mit dem in der höheren Oktave gegebenen Gange des fünften Taktes:



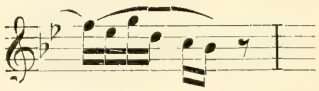
den sechsten Takt nicht:



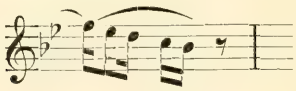
sondern so:



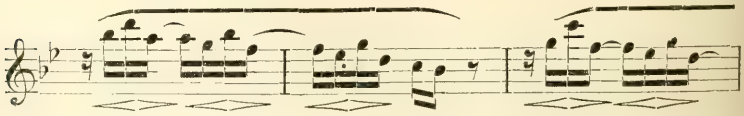
zu spielen haben, und hiermit würde der melodische Gang korrekter behauptet sein, als Liszt, wiederum aus Rücksicht auf die Klaviertechnik, ihn wiedergeben konnte. Wollten wir nun einzig noch den zweiten Takt in der Hoboe dahin abändern, daß sie, wie dieß im vierten Takte der Fall ist, den melodischen Gang vollständig fortsetzt, und demnach:

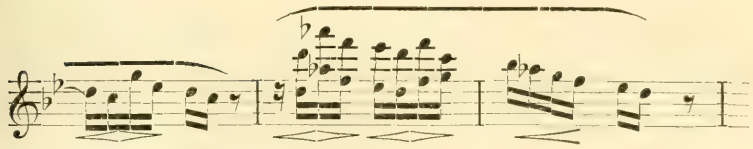


statt:



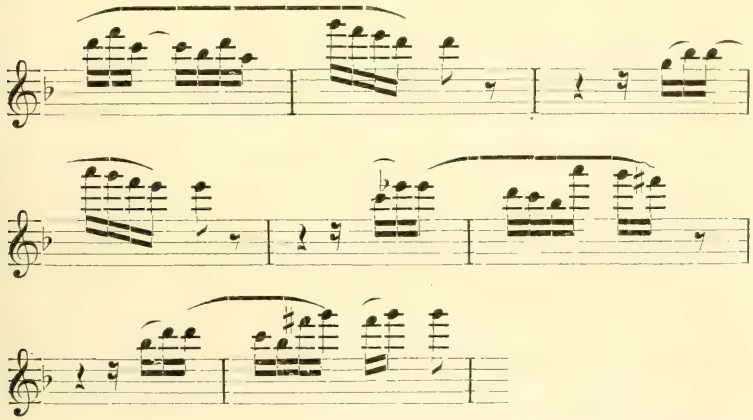
spielt, so würden wir, um der ganzen Stelle bei ihrem, jetzt so gänzlich vernachlässigten, Vortrage den richtigen, eine entscheidende Aufmerksamkeit herausfordernden Ausdruck zu geben, auf die Durchführung folgender, durch ein etwas zurückgehaltenes Tempo zu unterstützender, Nüancen zu halten haben, wobei es sich doch nur um die Fortsetzung der eigenen Vortragsbezeichnung des Meisters handeln würde.



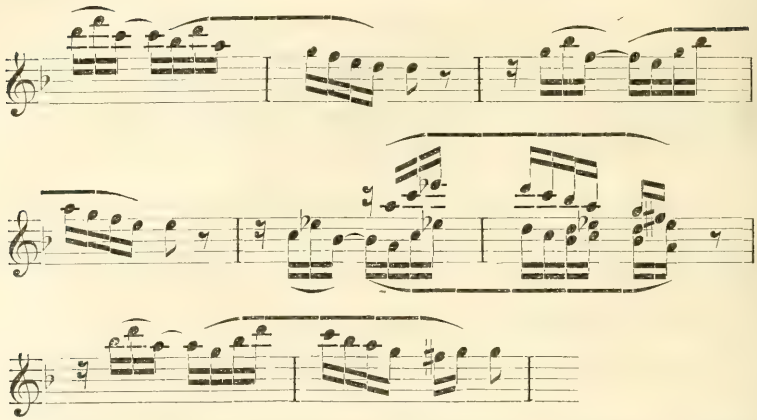


Dem siebenten und achten Takte würde dagegen ein schön durchgeführtes, schließlich stark hervortretendes Crescendo zu dem Ausdrucke verhelfen, mit welchem wir uns jetzt auf die schmerzlichen Accente des nachfolgenden Cadenzsatzes werfen.

Ungleich schwieriger wird es uns aber fallen, die ähnliche Stelle im zweiten Theile des Satzes, wo sie in veränderter Tonart und Tonlage wiederkehrt, zu gleicher Verständlichkeit ihres melodischen Gehaltes zu bringen. Hier bestimmt die, um der jetzt benöthigten höheren Tonlage willen vorzüglich benutzte Flöte, wegen ihres andererseits nach der Höhe wiederum beschränkten Umfanges, zu Abänderungen des melodischen Ganges, welche seine, im dennoch zugleich ausgesprochenen Sinne der Phrase verlangte, Deutlichkeit geradesweges verdunkeln. Halten wir die Flötenstimme der Partitur



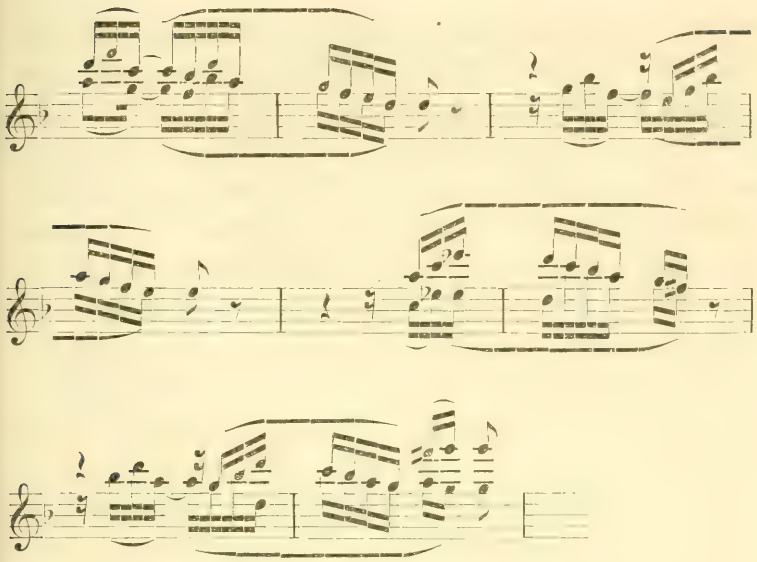
zu dem, aus der Kombination der Hoboe und der Klarinette mit der Flöte sehr wohl erkenntlichen, melodischen Gange, wie er auch der früheren Gestaltung am Schlusse des ersten Theiles entspricht, nämlich:



so müssen wir uns entschließen, eine bedenkliche, weil vom richtigen Erfassen der Melodie durchaus ablenkende, Entstellung des musikalischen Gedankens anzuerkennen. Da hier eine gründliche Restitution des letzteren sehr gewagt erscheint, weil zweimal sogar ein Intervall zu vertauschen wäre, nämlich im dritten Takte der Flöte

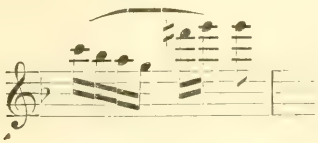
sowie im fünften

gesetzt werden müßte, so stand dießmal selbst Liszt noch von dem kühnen Versuche ab, und ließ die Stelle als melodisches Ungeheuer bestehen, wie sie Jedem dünkt, der in unseren Orchesteraufführungen der Symphonie hier acht Takte lang eine melodische Lücke, weil vollständige Unklarheit empfindet. Nachdem ich unter dem gleichen Eindrucke selbst wiederholt auf das Peinlichste gelitten, würde ich mich jetzt, vorkommenden Falles, entschließen, diese acht Takte von Flöte und Hoboe folgendermaaßen spielen zu lassen:



Hierbei würde im vierten Takte die zweite Flöte fortzubleiben haben, die zweite Hoboe würde aber im siebenten und achten, zum Theil ergänzend, so zu spielen haben:

Außer der Beachtung der gleichen Nüancen des Espressivo, wie sie für diese Gänge bereits als erforderlich festgestellt wurden, wäre dieses Mal, um dem in jedem zweiten Takte veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das drängendere , ein besonders hervorzuhebendes molto crescendo aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte vom G auf das hohe Fis:



welchen ich hier der ächten Intention des Meisters für entsprechend halte, den entscheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gesetzt werden würde. —

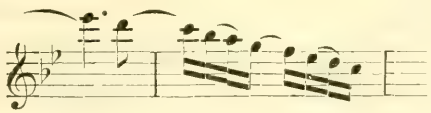
Wenn wir gehörig erwägen, von welcher einzigen Wichtigkeit es bei jeder musikalischen Mittheilung ist, daß die Melodie, werde sie uns durch die Kunst des Tondichters auch oft nur in ihren kleinsten Bruchtheilen vorgeführt, unabläßig uns gefesselt halte, und daß die Korrektheit dieser melodischen Sprache in gar keiner Hinsicht der logischen Korrektheit des in der Wortsprache sich gebenden begrifflichen Gedankens nachstehen darf, ohne uns durch Undeutlichkeit ebenso zu verwirren, wie ein unverständlicher Sprachsatz dieß thut, so müssen wir erkennen, daß nichts der sorgfältigsten Mühe so werth ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mittheilung eines Genius', wie des Beethoven's, an uns; denn jede, noch so überraschend neue Gestaltung eines solchen urwahrhaftigen Wesens entspringt einzig dem göttlich verzehrenden Drange, uns armen Sterblichen die tiefsten Geheimnisse seiner Weltschau unwiderleglich klar zu erschließen. Wie man also einer dunkel erscheinenden Stelle eines großen Philosophen nie vorübergehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist, und wie man, wenn dieß nicht geschieht, beim Weiterlesen durch zunehmende Unachtsamkeit in das Misverständniß des Lehrers gerathen muß, so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven's, ohne deutliches Bewußtsein davon hinweggleiten, es sei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa so den Takt zu schlagen, wie dieß gemeinhin von unseren wohlbestallten akademischen Konzertdirigenten geschieht, von deren Seite ich mich aber trotzdem darauf gefaßt mache, wegen meiner soeben mitgetheilten Vorschläge als eitler Frevler an der Heiligkeit des Buchstabens behandelt zu werden.

Trotz dieser Befürchtung kann ich es aber nicht unterlassen, an einigen Beispielen noch den Nachweis dessen zu versuchen, daß durch

eine wohl überlegte Abänderung der Schreibart hie und da dem richtigen Verständnisse der Intention des Meisters förderlich geholfen werden kann.

In diesem Bezug habe ich zunächst noch einer, der Intention nach richtigen, in der Ausführung jedoch eben diese Intention unklar machenden dynamischen Vortrags-Nüance zu erwähnen. Die ergreifende Stelle des ersten Satzes (S. 13 der Härtel'schen Ausgabe):

wird sogleich darauf in zweimaliger Verlängerung des melodischen Gedankens der ersten beiden Takte ausgeführt, wonach das crescendo sich über sechs Takte vertheilt, von denen der Meister die zwei ersten Takte von einem Theile der Blasinstrumente durchaus nur im piano spielen, und erst vom dritten Takte an mit hinzutretenden neuen Bläsern im hier beginnenden crescendo ausführen läßt, worauf jetzt der dritte Einsatz desselben melodischen Ganges von den dominirenden Streichinstrumenten aufgenommen, und mit entscheidend zunehmender Stärke dem mit dem siebenten Takte eintretenden fortissimo zugeführt wird. Ich habe nun gefunden, daß das mit dem zweiten Einsatze der Bläser zugleich auch für die mit der Gegenbewegungs-Figur aufsteigenden Streichinstrumente vorgeschriebene crescendo der geforderten entscheidenden Wirkung des più crescendo der Violinen



des dritten Einsatzes schädlich ward, da es die Aufmerksamkeit zu früh von dem, in den Blasinstrumenten hiergegen zu schwach behaup-

teten, vorzüglichen melodischen Gedanken ablenkte, zugleich auch dem thematischen Auftritte der Violinen das charakteristische Merkmal dieses Ganges, eben das erst noch folgende crescendo, erschwerte. Diesem, hier nur noch zart sich bemerklich machenden Übelstande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unseren Orchesterspielern fast noch ganz unbekannt ist, dem più crescendo aber nothwendig vorauszugehen hat, vollständig abzuhelfen, weßhalb ich diese so wichtige dynamische Vortragsnüance, durch ausführliche Besprechung dieser Stelle, zur besonderen Übung und Aneignung empfohlen haben wollte.

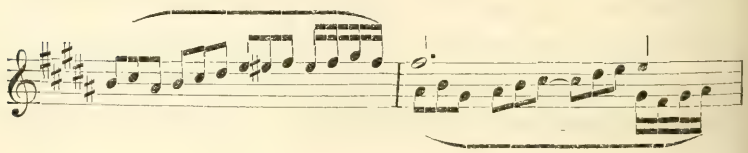
Selbst mit der sorgfältigsten Beachtung der hiermit gegebenen Vorschrift würde aber in den, im letzten Theile desselben ersten Satzes wieder vorkommenden Stellen, der übelen Folge der verfehlten Intention des Meisters nicht abzuhelfen sein, weil hier das dynamische Misverhältniß der abwechselnden Instrumentalkomplexe die Abhilfe durch zarte Behandlung der vorgeschriebenen Nüancen bis zur Unmöglichkeit erschwert. Dieß gilt zunächst den zwei ersten Takten der ähnlichen Stelle auf S. 47 der Partitur, wo die erste Violine mit sämmtlichen Streichinstrumenten sofort bereits in einem crescendo zu spielen hat, welches die darauf mit dem entsprechenden Gange folgende Klarinette mit geeigneter Stärke und Steigerung fortzuführen außer Stande ist: hier mußte ich mich zu einer vollständigen Aufgebung des crescendo für die beiden ersten Takte entschließen, um dieses erst für die zwei folgenden Takte den Blasinstrumenten, und zwar zur energischesten Ausführung, zu empfehlen, wobei es dießmal, da es zudem bereits mit dem folgenden fünften Takte zum wirklichen forte führt, auch von den Streichinstrumenten rückhaltslos unterstützt werden konnte. Aus denselben Gründen des dynamischen Misverhältnisses der Instrumentalkomplexe, müssen dann bei der, mit dem letzten Takte der S. 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die ersten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläsern mit starkem, von den Streichinstru-

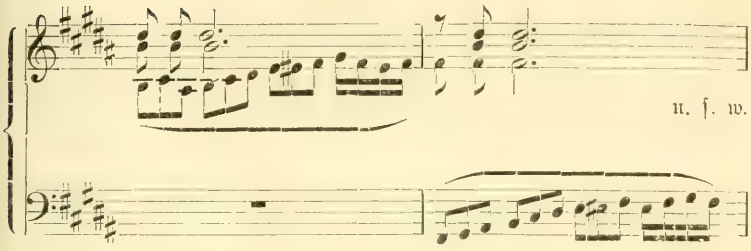
menten aber mit schwächerem crescendo, und von diesen dann erst die zwei letzten Takte vor dem forte mit drängendem Anwachsen der Stärke gespielt werden.

Da ich mich über den Charakter der Beethoven'schen Vortrags-Nüancen, somit über die mir richtig erscheinende Art der Ausführung derselben nicht weiter zu verbreiten gedenke, und mein Urtheil hierüber dadurch genügend ausgesprochen zu haben glaube, daß ich mit der soeben bewiesenen umständlichen Sorgfalt meine Gründe für eine in seltenen Fällen mich nöthig dünkende Motivirung der vorgeschriebenen Nüancen zu rechtfertigen mich bemühte, wünschte ich in diesem Betreff eben nur noch festgestellt zu wissen, daß der Sinn dieser Vortragsbezeichnungen so gründlich als das Thema selbst zu studiren sei, weil in ihnen oft erst die Anleitung zum richtigen Verständnisse der Intention des Meisters bei der Konzeption des musikalischen Motives selbst liegt. Auch hole ich hiermit nach, daß, wenn ich in meiner früheren Abhandlung „über das Dirigiren" einer entsprechenden Motivirung des Beethoven'schen Zeitmaaßes das Wort redete, ich hiermit ganz gewiß nicht die witzige Manier empfohlen haben wollte, mit welcher, wie mir dieß ernstlich versichert worden ist, ein Berliner Oberkapellmeister bei der Direktion jener Symphonien verfährt: hier sollen gewisse Stellen, um sie piquant zu machen, ein Mal forte, das andere Mal, wie im Echo, piano, ein Mal langsamer, das andere Mal schneller gespielt werden; an welche Späße, wie man sie z. B. in der Partitur der „Regimentstochter", oder der „Martha", bei guter Gelauntheit des Kapellmeisters anbringt, ich allerdings nicht gedacht hatte, als ich meine schwierig zu erklärenden Forderungen zu Gunsten des richtigen Vortrages Beethoven'scher Musik aufstellte.

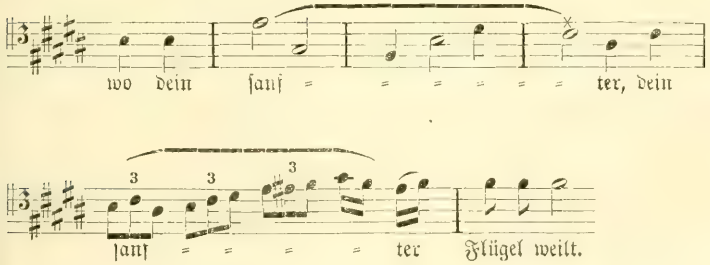
Aus eben dem angeführten Grunde für alle meine Bemühungen in dem Sinne einer wahrhaftigen Verdeutlichung der Intentionen des Meisters, habe ich dagegen schließlich noch eine äußerst schwierige Stelle des Solo-Quartettes der Sänger zu besprechen, in welcher ich

erst nach langer Erfahrung den Übelstand aufgefunden habe, der sie, die an und für sich so wundervoll entworfen ist, bei jeder Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es ist dieß die letzte Sologesangs-Stelle am Schlusse der Symphonie, das berühmte H dur: „wo dein sanfter Flügel weilt". Daß diese gewöhnlich, ja immer verunglückt, hat seinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch aufsteigenden Ganges des Sopranes am Schlusse, sowie etwa in der nicht unleichten Intonation des ♮D im vorletzten Takte der Altstimme: diese Schwierigkeiten werden einerseits durch eine mit leicht ansprechender Höhe begabte Sopranistin, sowie andererseits durch eine sehr musikalische, und von dem Bewußtsein des harmonischen Falles geleitete Altsängerin, vollständig befriedigend gelöst. Dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beseitigende Verhinderung einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes in der Tenorstimme, welche durch eine unzeitig eintretende figurirte Bewegung einerseits die Deutlichkeit des Gesammtvortrages beeinträchtigt, andererseits aber eine unter allen Umständen ermüdende Aufgabe sich zugetheilt sieht, welcher sie nach jedem Gesetze einer zweckmäßigen Respiration nicht entsprechen kann, ohne in ein beängstigendes Abmühen zu gerathen. Betrachten wir die Stelle näher, so löst sich vom Eintritte des Quartsextaccordes, mit der Vorzeichnung H dur (S. 264 der Partitur) der fesselnde melodische Gehalt derselben in einen figurirten Gang des Sopranes auf, welchen, nach der Tiefe zu abwechselnd, Alt, Tenor und endlich Baß, mit freier Imitation fortsetzen. Denken wir uns die diesen melodischen Gang nur begleitenden Stimmen hinweg, so vernehmen wir die Intention des Meisters deutlich folgendermaaßen sich ausdrücken:

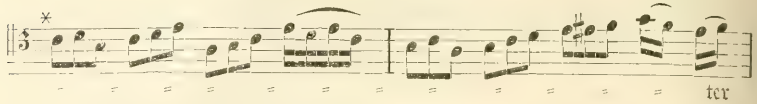




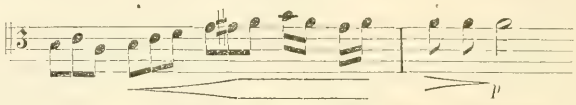
Nun sekundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollständig in Sexten und Terzen, wodurch sein darauf im dritten Takte mit der Fortsetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur seine Bedeutung, sondern auch seine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerksamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verlustig geht, den hier die im Tenor wiedererscheinende melismische Figur des Sopranes gewähren soll. Nicht nur aber, daß die melodische Intention des Meisters hierdurch undeutlich wird, sondern daß der Tenorist die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dieß mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unschwer fallen würde, schadet der Wirkung dieser herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Ueberlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundirung der Altstimme bestehende, schwierige Figuration zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten derselben zutheile; demgemäß er dann so singen würde:



Ich bin überzeugt, daß jeder Tenorist, der sich bisher mit dieser Stelle erfolglos abquälte, wenn er statt dessen

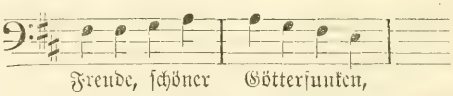


singen mußte, mir sehr dankbar sein, und nun desto schöner den ihm wirklich gehörenden melodischen Gang vortragen wird, welchem er nach meinem Rathe folgende dynamische Nüance

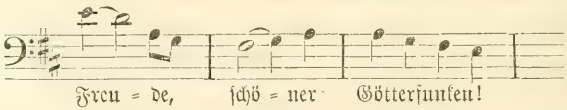


angedeihen läßt, um ihren richtigen Ausdruck ganz in seine Gewalt zu bekommen.

Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieses weiter zu motiviren, daß ich den vortrefflichen Sänger Betz, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Baryton-Solo mit freundschaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu bestimmte, statt:



mit Anschluß an den vorangehenden Takt zu singen:



Unseren akademischen Sängern der gediegenen englischen Oratorien-Schule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit, ihre „Freude" zweiviertelweise loszuwerden.

Sendschreiben und kleinere Aufsätze.

I.

Brief

über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler.

Geehrter Herr!

Durch die neulich erfolgte Veröffentlichung meiner Abhandlung „über Schauspieler und Sänger" ist mir der Stoff zu einer Mittheilung an Ihren Almanach so wesentlich verkürzt, daß ich für ein Schreiben an Sie, wie Sie es wünschen, wohl nur den Ausdruck meiner Theilnahme für Ihr erfreuliches Unternehmen übrig behalte. Hiermit will ich andererseits gewiß nicht gesagt haben, daß ich jene Abhandlung für so erschöpfend ausgearbeitet hielte, daß nicht Vieles zu ihrer Ergänzung nachgetragen werden könnte: nie jedoch konnte es meine Absicht sein, über ein Thema, wie das mit dem obigen Titel bezeichnete, mich allseitig erschöpfend auszulassen, wogegen es mir immer nur daran gelegen sein durfte, mein großes Hauptthema nach allen Seiten hin darzustellen, um es von den verschiedensten Seiten her einer richtigen Beurtheilung übergeben zu wissen. Dieses Mal habe ich mich denn an die unmittelbarsten Theilhaber des Bühnenkunstwerkes, welches ich im Sinne habe, gewendet, und hierbei die Interessen derselben so weit berührt, als mir es ersprießlich dünken mußte, um sie zu einer Vereinigung des ihrigen mit meinem umfassenden Haupt-Interesse zu bestimmen.

Der weisen Enthaltsamkeit, welche mich hierbei leitete, möchte ich mich nun nicht etwa aus Eitelkeit begeben, indem ich durch Ihre Aufforderung mich verführen ließe, über solche Seiten des Schauspielerwesens, in welche ich durch Erfahrung keinen klaren Einblick gewonnen habe, mich vernehmen zu lassen. So ist es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen, jedoch nur für den Zustand, in welchen er bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung gerieth: für sein Wesen außerhalb dieses Zustandes mußte mir ein deutliches Verständniß durch Assimilation noch abgehen. Ich glaube aber, daß gerade hier der Punkt anzutreffen ist, welcher den für das Gedeihen des Schauspielerwesens ernstlich Besorgten der wichtigsten Betrachtung werth erscheinen dürfte.

Was ist der Schauspieler außer dem Zustande der Ekstase, welcher andererseits das ganze Leben und Trachten des Schauspielers einzig erklären und rechtfertigen soll?

Das Schicksal der europäischen Kultur hat es gefügt, daß Kunstverrichtungen, welche ursprünglich in seltenen festlichen Fällen jedem Gebildeten geläufig waren, zur täglichen Lebensaufgabe eines Standes geworden sind. Auf den ersten Blick sollte es erhellen, daß hier ein großer Misbrauch sich herausgebildet habe, nämlich eine misbräuchliche Verwendung und überspannende Abnützung einer durchaus exzentrischen Befähigung. Das nothwendigste Ergebniß hiervon ist jedenfalls die Degradirung der täglich verlangten Kunstverrichtung durch Abstumpfung und Schwächung der Kraft des ekstatischen Zustandes, in welchem jene vor sich gehen soll: da freie Männer zu solchem Misbrauche sich herzugeben nicht wohl gesonnen sein konnten, ersehen wir denn auch, daß es Sklaven waren, welche man endlich zum Histrionendienste abrichtete. Ihrer Beliebtheit willen freigelassene Sklaven waren es, welche die Welt bis auf die Zeiten durchzogen, in welchen die Stände sich neu gemischt hatten, aus denen nun recht gut auch ein ganz ernsthafter Schauspielerstand hervortreten konnte. Es wird

uns nun sehr interessiren müssen, von wahrhaft gebildeten Mitgliedern desselben besonnene Urtheile über ihren Stand kennen zu lernen, da es, wie ich dieß zuvor bemerkte, schwierig, ja unmöglich ist, selbst durch die lebhafteste Phantasie sich in die Seele des eben noch nicht, oder überhaupt gar nicht in Ekstase tretenden Schauspielers zu versetzen.

Hiermit beziehe ich mich keineswegs auf die, stillen oder beschränkten Menschen eigene, Scheu vor allem sogenannten öffentlichen Auftreten: diese ist einem Jeden überwindbar, sobald er im bestimmten Falle vom rechten Geiste sich getrieben fühlt, für seine höchste Wahrhaftigkeit Zeugniß abzulegen. Vielmehr berufe ich mich auf die allerkühnsten Charaktere, welche in die kindischeste Verlegenheit gerathen würden, wollte man ihnen zumuthen, im Gewande und in der Maske eines Anderen, somit persönlich eigentlich verborgen, sich dem Gefallen oder Misfallen eines Publikums vorzuführen. Was nun hier die Ekstase der künstlerischen Selbstentäußerung ohne alle Skrupel der Persönlichkeit ermöglicht, soll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleistet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müssen, diese Ekstase höchst selten, gemeiniglich aber niemals ankommen kann. Hier stehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverständlichem, was uns immer mit einer gewissen Scheu vor dem Schauspielerwesen erfüllen wird.

Wir müssen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unserer Theater nie dazu gelangt, sich gänzlich in den darzustellenden Charakter zu versetzen; daß den Meisten somit immer nur ihre eigene Person übrig bleibt, welche sie in einer, unter dieser Voraussetzung betrachtet, lächerlichen Verkleidung dem Gefallen des Publikums bloßstellen. Welches ist nun das innere Verhalten des Mimen zu einer künstlerischen Verrichtung, deren Sinn ihm nur in dem Lichte einer von Anderen zweckmäßig befundenen Verkleidung aufgehen kann?

Und welcher Verkleidung?

Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit, als ein Besuch der Garderoben unserer Schauspieler

vor dem Beginn einer Theatervorstellung, namentlich wenn wir dort etwa einen Freund aufsuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindesten abschreckend wirken hier noch die grausamen, alten oder krüppelhaften Masken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falschen Locken, verführerisch gemalten Gesichtern und überzierlich ausstaffirten Anzügen, uns zu wahrhaftem Entsetzen bringen können. Von dem übermäßig beklemmenden Eindrucke, der mich bei solchen Gelegenheiten jedesmal befiel, konnte mich nur ein plötzlich eintretender Zauber befreien: es geschah dieß, wenn ich aus der Entfernung das Orchester vernahm. Da belebten sich die fast stockenden Pulse: Alles entrückte sich vor mir schnell in die Sphäre der Wunderträume; der ganze Höllenspuk schien mir erlöst: denn nun sah das Auge nicht mehr die schreckliche Deutlichkeit einer durchaus unverständlichen Realität.

Ich muß mir nun denken, daß ein ähnlicher Zauber auf den wirklich begabten Schauspieler einwirke, sobald er, auch ohne von dem Elemente der Musik getragen zu sein, die zugerichtete Scene beschreitet und endlich durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums in der Weise fascinirt wird, daß er in den Zustand geräth, in welchem er sich das Bewußtsein seiner realen Lage entnommen fühlt. Immerhin ist aber für diesen Fall anzunehmen, daß außer dieser Fascination noch etwas Anderes wirke, nämlich das Objekt seiner Darstellung selbst, zu dessen getreuester Widerspiegelung der Schauspieler, durch die Gespanntheit des Publikums hierauf, eben erst aufgefordert wird. Gewiß kommt es hier auf die Würdigkeit dieses Objektes an, ohne welche jene Fascination wiederum nichts Würdiges aus dem ekstatischen Zustande des Mimen hervortreiben könnte: es muß sich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit handeln, welche die Nichtigkeit der Realität des so oder so kostümirten und bemalten Schauspielers in dieser oder jener Umgebung von beleuchteten Coulissen und Prospekten gänzlich aufhebt.

Wie befindet sich nun der Schauspieler, der in jene Wahrhaftig-

keit nicht eintritt, und welchem dieser schmähliche Apparat, nebst einem davor lauernden Publikum, die einzige seinem Bewußtsein vorschwebende Realität bleibt? Kann hier Pflichtgefühl ausreichen, um eine ebenso frivole wie lächerliche Lage dem Bewußtsein zu entrücken? Hierauf wird allerdings von Denjenigen gerechnet, welche mit Schauspielern in der Weise Kontrakte abschließen, wie die Sklavenhalter der römischen Histrionenbanden ihre Aktoren einfach durch Kauf an sich brachten. Was kann hier die Erfüllung der Pflicht aber Anderes bewirken, als eine vollständige Entwürdigung des Menschen?

Während ich mir die Würde des Schauspielers somit einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatischen Spiele von ihm zu lösenden Aufgabe ausgedrückt denken kann, weil der Charakter dieser Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewußtsein seiner Lage zu entheben, und durch Begeisterung ihn außer sich zu setzen vermag, bleibt allen Denjenigen, welche von dem anderen Zustande, in welchem es zu dieser Enthebung und Erhebung nicht kommt, keine Erfahrung haben können, die Vorstellung des schauspielerischen Wesens, sobald sie ihm nicht nur den Trieb der Eitelkeit und Gefallsucht unterlegen wollen, sehr schwer erklärlich. Wenn wir vermuthen, daß es hier bei einigermaaßen wohlgesinnten Schauspielern zu einer Mischung von allen Motiven, welche dem Theater zutreiben und in ihm festhalten können, kommen müsse, so wird es dagegen an einem ernstlich nachdenkenden Schauspieler selbst sein, uns über diese Mischung, deren Wirkung auf das Gemüth wir uns fast als von einem verführerischen Reize vorstellen müssen, genügende Aufklärung zu geben. Ich glaube, uns würde auf diesem Wege dann eine Nöthigung zur strengsten Reinigung jener Motive aufgehen, wie sie gewiß einzig durch Ausbildung des rein künstlerischen Elementes des Schauspielerwesens bewirkt werden könnte. Hieran ist durch die Errichtung von Theaterschulen gedacht worden, wobei man von dem irrigen Gedanken ausging, man könne die Schauspielkunst lehren. Ich glaube vielmehr, nur die wirklichen Schauspieler könnten sich unter sich selbst belehren, wobei

sie die hartnäckige Weigerung, schlechte Stücke, d. h. solche, welche sie an dem Eintritte in jene einzig ihre Kunst adelnde Ekstase verhinderten, zu spielen, von vornherein am besten unterstützen würde. Gewiß würden wir hierfür nicht etwa nur die absolute Klassizität der Stücke in das Auge zu fassen haben, sondern wir würden unseren Sinn für diejenigen Produkte der dramatischen Litteratur zu schärfen haben, welche aus einer richtigen und lebendigen Erkenntniß des Wesens der Schauspielkunst, und hier vor Allem mit Berücksichtigung des Charakters des deutschens Wesens derselben, hervorgegangen sind.

Auch dafür, wie die Schärfung dieses Sinnes zu erreichen sei, möchte ich mich noch getrauen Ihnen einen Rath zu geben. Üben Sie sich im Improvisiren von Scenen und ganzen Stücken. Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspielertalentes. Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werke inne wohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisirt vor sich aufgeführt sehen könnte, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei solchem Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten werden können muß, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstlichkeit auflösen soll.

Die Übungen, welche ich Ihnen hier in flüchtiger Andeutung anempfehle, würden bei energischer Pflege den schauspielerischen Genossenschaften sehr bald auch Diejenigen unter sich herausfinden lassen, welche, weder durch wirkliche Anlagen dazu befähigt, noch

auch durch einen wahrhaften Trieb dahin geleitet, sich unter ihnen eingefunden haben. Diese streng von sich auszusondern, würde aber eine Hauptangelegenheit der Genossenschaften sein müssen; denn jede Fälschung, und somit jede Herabwürdigung einer Kunst ist von Denen zu erwarten, welche sich ohne Beruf in ihre Ausübung einmischen.

Sie selbst, geehrter Herr, sind nun um ferneren Aufschluß darüber gebeten, wie die von uns gemeinten Unberufenen auch von derjenigen Seite her zu erkennen wären, welche, wie ich oben sagte, meiner Erfahrung abliegt. Sollten Sie dann von innen her, auf dem von mir angedeuteten Wege, zu einer allgemeinen Aufdeckung derjenigen Elemente, welche dem Schauspielerwesen so ungemein schädlich sind, gelangen können, so würde endlich wohl auch der Weg sich zeigen, auf welchem aus dem Schauspielerstande heraus eine glückliche Regeneration vor sich gehen könnte. Wo in der offiziellen Leitung der Angelegenheiten Ihres Standes Alles so übel steht, wie mir dieß aufgegangen ist, kann nur auf diesem inneren Wege zu einem Heile zu gelangen sein, welches von Niemand schmerzlicher ersehnt wird, als von Demjenigen, welcher seine Ansichten hierüber Ihnen an anderen Orten genügend zu erkennen gegeben hat, und als welchen ich mich Ihnen selbst achtungsvoll empfehle.

Bayreuth, 9. Nov. 1872. Richard Wagner.

II.

Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.

Eine Reise, welche ich kürzlich durch die westliche Hälfte Deutschlands ausführte, um mir von dem Bestande der dort anzutreffenden Opern-Personale eine jetzt mir so nöthige Kenntniß zu verschaffen, bot mir zu mancherlei Beobachtungen des künstlerischen Standpunktes, auf welchem ich die bezüglichen Theater überhaupt antraf, so genügende Veranlassung, daß ich meinen Freunden mit der Mittheilung der Ergebnisse derselben nicht unwillkommen zu sein hoffen darf.

Seit längeren Jahren ohne alle Berührung mit den Theatern geblieben, somit in völlige Unbekanntschaft mit den gegenwärtigen Leistungen derselben gerathen, gestehe ich das Bangen gern ein, mit welchem mich die Nöthigung zur Erneuerung einer Prüfung dieser Leistungen meinerseits erfüllte. Gegen den Eindruck, welchen die Entstellung und Verstümmelung meiner eigenen Opern in ihren Aufführungen auf mich machen würde, hatte ich mich im Voraus durch längst geübte Resignation gestählt: was ich von unseren musikalischen Dirigenten auf diesem Felde der dramatischen Musik zu erwarten hatte, wußte ich zur Genüge, nachdem ich mir über ihre Leistungen im Konzertsaale klar geworden war. Hier wurden meine üblen Erwartungen aber wieder dadurch überboten, daß ich die gleiche Unfähigkeit, das Richtige in der Ausführung zu treffen, in jeder Gattung der

Opernmusik von Seiten unserer Dirigenten bewährt fand, in der Mozart's sowohl wie in der Meyerbeer's, was sich mir dann einfach daraus erklärte, daß diesen Herren zunächst jedes Gefühl für dramatisches Leben, hiermit verbunden aber auch jeder, selbst ganz gemeine, Sinn für die Beachtung der Bedürfnisse der Sänger abgeht. Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuser das Zeitmaaß seines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung ertönen läßt, in der Art überjagen, daß die entscheidende Phrase: „zieht in den Berg der Venus ein!" gänzlich unverstanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entsetzen nicht minder unerklärt bleiben mußte. Dagegen erlebte ich, daß einem rüstigen jungen Sänger als Leporello das tempo di minuetto, auf welches seine berühmte Arie ausgeht, der Maaßen verschleppt wurde, daß ihm Athem und Ton nirgends ausreichte, was aber vom Dirigenten gänzlich unbemerkt blieb. Überjagen und Verschleppen, hierin besteht die überwiegende Thätigkeit des Dirigenten bei seiner Betheiligung an einer Opernaufführung, welche er, wenn es nicht gerade ein Werk Mozart's oder der „Fidelio" ist, außerdem durch unverschämtes Zusammenstreichen zu der von ihm vermutheten richtigen Wirkung vorbereitet.

Dem gebildeten Zuhörer, der sich einmal in solch' eine Opernaufführung verirrt, wird es unbegreiflich, wie man gerade an das Theater nur immer solche Musiker zieht, welche nicht nur von einem richtigen Verhalten zu der Aufgabe der Sänger gar keinen Begriff haben, sondern außerdem auch der Litteratur der Opernmusik völlig fremd sind. In dem kleinen Theater zu Würzburg traf ich eine Vorstellung des „Don Juan" an, welche mich einerseits durch die meistens tüchtigen Stimmen, gesunde Aussprache und guten Naturanlagen der Sänger, andererseits durch einen ehrenwerthen Taktschläger am Dirigentenpulte überraschte, dessen angelegentlichste Sorge es zu sein schien, mir zu zeigen, was seine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leisten vermöchten. Ich erfuhr, der Herr Direktor habe diesen Mann aus Temesvar mitgebracht, wo er ihn einer Militair-

kapelle, mit welcher er am Orte sehr beliebte Gartenkonzerte arrangirte, entführt hatte. Hierin lag doch einige Raison; denn daß andererseits der Herr Direktor gerade von den Bedürfnissen der Oper etwas verstehe, wird der Würzburger Magistrat, wenn er nach einem finanziell taktfesten Pächter seines Theaters sich umsieht, gerade nicht in Forderung stellen. Aber es begegnet, daß ein seiner litterarischen Auslassungen wegen an ein bedeutendes Hoftheater als Direktor berufener Rigorist, um etwas Bedeutendes auch in der Oper zu leisten, sich einen Musiker besonders auswählt, welcher in seiner Vaterstadt, wo er aus patriotischen Rücksichten an das Dirigentenpult gestellt worden war, eine Reihe von Jahren über bewährt hatte, daß er überhaupt nie das Taktschlagen, gut oder schlecht, erlernen können würde. Dieser Fall wurde mir, als hier soeben im Vorkommen begriffen, in Karlsruhe berichtet. Was ist dazu zu sagen?

Man sollte aus diesen und ähnlichen Fällen schließen, die Schuld an der musikalischen Misleitung der Oper an deutschen Theatern läge in der Unkenntniß der Direktoren derselben. Ich glaube auch, daß bei dieser Annahme nicht fehlgegriffen werden dürfte; nur dünkt es mich auch, daß man irren würde, wollte man sich von der Veränderung oder Umstellung der Faktoren des Theaterleitungswesens eine wirkliche Verbesserung erwarten. Sollte man nämlich meinen, der Fehler läge daran, daß man nicht etwa den Regisseur zum Direktor mache, so würde nach meiner Erfahrung dieser im Opernfache gar nicht einmal anzutreffen sein. Von der Wirksamkeit des Regisseurs in unseren Opernaufführungen müssen Diejenigen eine Kenntniß haben, welche bei dem seltsamen Wirrwarr derselben sich betheiligt fühlen; der Außenstehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten und Vernachlässigungen. Als Zeichen der Wirksamkeit des Regisseurs nahm ich auf dem, seiner früheren dramaturgischen und choregraphischen Leitung wegen sich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater eine sonderbare Bewegung der Herren und Damen vom Chor wahr, welche, nachdem sie sich im zweiten Akte des „Tannhäuser" rechts

und links als Ritter und Edelfrauen versammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmäßigen „Chassé croisé" des Contretanzes ihre Gegenüberstellung wechselten. Überhaupt fehlte es an diesem Theater, bei vorkommender Gelegenheit, nicht an Erfindung. Im „Lohengrin" hatte ich hier den Kirchengang Elsa's im zweiten Akte dadurch verschönert gesehen, daß der Erzbischof von Antwerpen auf halbem Wege sich einfand und seine mit weiß baumwollenen Handschuhen geschmückten Hände segnend über die Braut ausstreckte. Dießmal sah ich im letzten Akte des „Tannhäuser" Elisabeth, nachdem sie am Souffleurkasten knieend ihr Gebet verrichtet, statt auf dem Bergpfade der Wartburg, also der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da sie in Folge dieser Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden Gesten in ihrem pantomimischen Zwiegespräche mit Wolfram sich zu ersparen hatte, konnte diese Veranlassung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeister nur erwünscht sein; und so sah sich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düsteren Posaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf dem Bergpfade, welches ihm doch immer eine für den Gesang beschwerliche Seitenwendung des Kopfes gekostet hätte, dispensirt, wogegen er nun den Abendstern recht eindringlich in das Publikum hineinsingen konnte. So und ähnlich ging es hier fort.

Da auf diese Weise von der Regie, welche in Köln beim Erscheinen der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" es ruhig Tag bleiben ließ, nicht viel zu erwarten war, wandte ich meine Aufmerksamkeit wieder dem Kapellmeister zu. Von dieser Seite her war es immer wieder Mozart, welcher am übelsten mishandelt wurde. Es könnte der Mühe lohnen, den ersten Akt der „Zauberflöte", genau so wie ich ihn zu hören bekam, auf das Zeugniß der Sänger hin Satz für Satz durchzugehen, um das Unglaubliche darzulegen: die ganz unvergleichliche dialogische Scene Tamino's mit dem Priester, dessen vermeintliches Rezitativ in den sinnlosesten Notendehnungen vorgetragen

wurde, hierzu das nicht endenwollende Largo des lieblichen Duettino's der Pamina mit Papageno, sowie das zum weihevollen Psalmen ausgearbeitete, bewegt pulsirende Sätzchen: „könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!" würden allein genügen, uns einen Begriff von der Auffassung Mozart's unter der Pflege unserer Konservatorien und Musikschulen der „Jetztzeit" zu geben! — Vielleicht wurde dagegen Meyerbeer von dieser Seite am wenigsten vergriffen, schon weil so viel davon gestrichen war, daß wenig zum Vergreifen übrig blieb. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten", was sich musikalisch und scenisch recht sonderbar ausnahm: unter anderem begann der dritte Akt ohne jedes Orchestervorspiel; der Vorhang erhob sich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und sogleich fielen Chor und Orchester zusammen mit einem wüthenden Tonstücke ein, was mich auf die Vermuthung brachte, der Herr Kapellmeister habe hier den rechten Strich nicht gefunden, welcher diese Scene mit einer ausgelassenen vorhergehenden in eine schickliche Verbindung hätte setzen können. Wer frägt aber nach solchen Kleinigkeiten? Wir treffen hier auf eine ganze Familie, die es mit der Maxime des Franz Moor, mit Kleinigkeiten sich nicht abzugeben, aufrichtig zu halten scheint. Durch die empfangenen Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand ich kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländer" in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, daß diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrießlich gestimmt, daß gerade die gedehnteren geräuschvollen Schlüsse allein ausgeführt wurden: jedenfalls war es mir aber erspart, die

ausgelassenen Hauptstücke unrichtig und mangelhaft vorgetragen zu hören, und ich konnte mich damit trösten, daß diese Moor'schen „Kleinigkeiten" mich nicht angingen. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik *nicht* gestrichen fand: ein Tenorist, der das Unglück hatte, sogleich bei seinem Auftreten Ermüdung um sich zu verbreiten, schien auf der vollständigen Ausführung seiner Partie bestanden zu haben, und der Dirigent schien hierfür sich dadurch zu rächen, daß er das Tempo der leidenschaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmäßig ausgeschlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewissenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schlusse des Aktes sich plötzlich zur Entzügelung vollster subjektiver Freiheit anließ: hier, wo der ausgeführtere Schluß, die peroratio, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entscheidenden Sinn hat und daher bei der Ausführung stets auch in diesem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeister ein angemaaßtes Amt als Censor aus, und strich die Schlußtakte, einfach weil sie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlußphrasen ausführen zu lassen. Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieses seltsamen Dirigenten-Charakters zu Ende zu sein, und war zur Fortsetzung desselben nicht mehr zu bewegen. Aber etwas Hübsches erfuhr ich bald darauf. Ein am Mannheimer Theater neuangestellter Dirigent fand sich veranlaßt, zur Feier des Antrittes seiner Funktionen dem erstaunten Publikum den „Freischütz" zum ersten Male *ohne Striche* vorzuführen. Das hatte also Niemand bedacht, daß auch im „Freischütz" zu streichen gewesen war!

Und in solchen Händen, in solcher Pflege befindet sich die deutsche Oper! Wüßten dieß die in allen ihren Vorführungen so genauen und gewissenhaften Franzosen, wie würden sie sich über den Einzug der gediegenen deutschen Kunstpflege im Elsaß freuen! —

Für dieses ganz nichtswürdige, außerdem durch lebenslängliche

Anstellungen und sorgfältig gepflegte städtische Familienkoterien unantastbar gehegte, oft halbe Jahrhunderte lang an unfähige Personen sich heftende, deutsche Kapellmeisterwesen dürfte es ein einziges, wirksam belebendes Korrektiv geben, nämlich die Begabung und der gute Sinn der Sänger selbst, welche offenbar zunächst unter jenem Unwesen zu leiden haben, und schließlich doch die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums einzig in Anspruch nehmen.

Sehen wir nun aber, in welcher Weise gerade Diese unter jenem entwürdigenden Régime degeneriren.

Schon bei einer kürzlich vorgekommenen Gelegenheit sprach ich mich dahin aus, daß ich bei dem Aufsuchen geeigneter Sänger für die von mir beabsichtigten Bühnenfestspiele viel weniger um das Antreffen guter Stimmen, als um das unverdorbener Vortragsmanieren besorgt sei. Nun muß ich bezeugen, daß mir nicht nur mehr gesunde Stimmen, als ich nach der übelen Beschaffenheit derselben bei unseren größten Hoftheatern dieß vermuthen durfte, sondern auch fast durchweg bessere Anlagen zur dramatischen Sprache vorkamen, als ich dieß noch vor zehn Jahren fand, wo die abscheulich übersetzten fremden Opern fast einzig noch auf den deutschen Theatern grassirten. Will man diesen Gewinn, wie einigen Freunden es erschien, dem Umstande zuschreiben, daß seitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern gesungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeist mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, so würde hiermit für die Wirksamkeit meiner Arbeiten ein sehr empfehlendes Zeugniß ausgestellt sein, welches die Herren Singelehrer und Professoren unserer Konservatorien wohl zu einer minder feindseligen Beachtung meiner Werke bestimmen sollte.

Bei den hier bezeichneten guten Anlagen, ja Tendenzen der Sänger, war es mir zunächst nun wieder unbegreiflich, wie undeutlich und eigentlich sinnlos ihre Leistungen blieben. Bis zu irgend welcher künstlerischen Ausbildung war keiner der von mir beobachteten Sänger gelangt. Einzig bemerkte ich an einem Tenoristen, Herrn Richard,

welcher in Frankfurt den Propheten sang, daß er künstlerische Ausbildung sich ernstlich angelegen sein lassen, und hierin es auch zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte. Dieser hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen, wie sie in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden hatte, sich anzueignen gesucht, und dieser entsprechend die Ausbildung seiner an sich etwas spröden Stimme mit großem Fleiße betrieben: ich hörte hier dasselbe Volumen, welches den durch die italienische Schule gebildeten Tenoristen der französischen Oper längere Zeit zu eigen war. Hier traf ich offenbar auf einen Künstler; nur berührte mich seine Kunst befremdlich: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann. Allerdings dürfte ein solcher Künstler uns fragen, wo er denn diesen Styl in Ausübung antreffen sollte, um nach ihm sich bilden zu können?

An der Seite dieses Sängers zog vorzüglich ein Fräulein Oppenheimer, welche die berühmte Mutter des Propheten sang, meine sehr ernstliche Beachtung auf sich. Außerordentliche Stimmmittel, fehlerlose Sprache und große Leidenschaftlichkeit in den Accenten zeichneten diese stattliche Sängerin aus. Auch sie hatte sich unverkennbar zur „Künstlerin" ausgebildet: was ihre Leistungen, bei allen soeben bezeichneten Vorzügen, dennoch bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich machte, war hier die in der Aufgabe liegende dramatische wie musikalische Karrikatur. Wohin muß solch' eine Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn sie nach allen matt lassenden Übertreibungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? Die Aufführung einer solchen Meyerbeer'schen Oper auf unseren größeren und kleineren Theatern ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen

kann, und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Da ich auf das hier Berührte noch zurückkommen werde, gehe ich jetzt zu einer Bezeichnung der Leistungen derjenigen Sänger über, welchen jene soeben erwähnte „künstlerische" Ausbildung noch nicht, oder nur in geringem Grade geglückt war. In so weit hier „Bildung" hervortrat, war dieß leider nur an den abscheulichsten Unarten zu merken, welche das Bestreben, am Schlusse der Phrase mit jener „Harangue" Effekt zu machen, ausdrückten.

Hierin zeigte sich nun das ganze traurige System der Vortragsweise unserer heutigen Opernsänger, dessen Ausbildung folgender Maaßen zu erklären ist.

Gänzlich ohne Vorbild, namentlich für den deutschen Styl, gelangen unsere jungen Leute, oft aus dem Chore heraustretend, meistens ihrer hübschen Stimme wegen, zur Verwendung für Opernpartien, für deren Vortrag sie einzig vom Taktstocke des Kapellmeisters abhängen. Dieser verfährt nun, ebenfalls ohne alles Vorbild, oder auch etwa von den Professoren unserer Konservatorien, welche wiederum nichts vom dramatischen Gesange, ja nur von der Opernmusik im Allgemeinen verstehen, angeleitet, in der zuvor von mir bezeichneten Weise; er giebt seinen Takt, nach gewissen abstrakt-musikalischen Annahmen, als Viervierteltakt, das heißt: er schleppt, oder als alla breve, das heißt: er jagt; und nun heißt es: „Sänger, finde dich darein! Ich bin der Kapellmeister, und habe das Tempo zu bestimmen!" Es hat mich wirklich gerührt, die leidende Ergebenheit zu gewahren, mit welcher ein Sänger, welchen ich darüber, daß er sein Stück überjagt oder verschleppt habe, apostrophirte, mir erklärte, er wisse das wohl, aber der Kapellmeister thäte es nun einmal nicht anders. Dagegen haben diese Sänger den ihnen einzig erschienenen Vorbildern, nämlich jenen „Künstlern" aus der Meyerbeer'schen Schule das Eine abgesehen, wie und wo sie für die Leiden der Unterworfenheit unter das Tempo des Kapellmeisters sich rächen und sogar zur

Glorie eines stürmischen Applauses aufschwingen können: dieß ist die Fermate am Schlusse, wo nun der Dirigent nicht eher niederschlagen darf, als wann der Sänger fertig ist. Diese Fermate mit der Schluß-Harangue ist das große Geschenk, welches der selige Meyerbeer den armen Opernsängern noch weit über sein Leben und Wirken hinaus testamentarisch vermacht zu haben scheint: hier hinein wird Alles gepackt, was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum applizirt, was den besonderen Vortheil darbietet, daß der Sänger, selbst wenn er nicht „abzugehen" hat (was allerdings zur Verstärkung der Herausforderung unerläßlich ist), dennoch, indem er mit wüthender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu seinen verlassenen Kollegen sich zurückwendet, einen „Abgang" zu fingiren vermag.

Dieses Alles erfüllt nun seinen Zweck, zumal in Meyerbeer'schen Opern, wo es dennoch auch, wie ich es schließlich an einem Beispiele nachweisen will, durch Übertreibung fehlschlagen kann. Die Schwierigkeit für unsere armen Sänger besteht aber darin, wie dieses Effektmittel auch in den ehrlichen Musikstücken unserer älteren Komponisten anzubringen sei. Da diese unberathenen, vom Kapellmeister und seinem Takte gemishandelten kunst- und sinnlosen Leute mit ihrer eigentlichen Arie oder Phrase so gar nichts anzufangen wissen, und diese eben nur wie eine unverstandene Aufgabe mühsam hersagen müssen, verfallen sie darauf, sich wenigstens der Schlußnote ihres Gesanges im Sinne jener Harangue zu bemächtigen; hier wird dann einige Zeit angehalten und geschrieen, um das Publikum an seine Pflicht zu mahnen, und der Kapellmeister — siehe da! — drückt ein Auge seiner Bildung zu und — hält ebenfalls an.

Hierüber apostrophirte ich nun wieder einmal einen Kapellmeister, welcher in einer Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „Der Maurer und der Schlosser" dem Sänger des Roger den Schlußtakt seiner fast hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem

Effektmittel auszustatten erlaubt hatte. Die Entschuldigung des Kapellmeisters erklärte mir nun, daß es sich hierbei um Humanität handelte: leider sei nämlich das Publikum einmal so, daß es dem bloßen korrekten Vortrage einer solchen Arie keinen Beifall mehr zolle; würde der eine Sänger auch seinen (des Kapellmeisters) Ansichten über einen solchen Vortrag sich unterordnen, und somit auch den Schlußtakt, nach des Komponisten Vorschrift, einfach absingen wollen, wofür er jedenfalls ohne Applaus entlassen werden dürfte, so käme bald ein anderer Sänger, welcher den Schlußtakt sich nicht entgehen ließe, und dadurch es zu einem Applause bringen würde, worauf es dann heißen müßte, dieser habe gefallen, und jener nicht. Also? — Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeister darüber zuzusetzen, daß jener freundliche und sehr wohl begabte Sänger der vorangegangenen Aufführung des „Maurer" auch ohne diesen widerwärtigen Schlußeffekt sehr gut es verstanden haben würde, das Publikum zu lebhafter Theilnahme für sich zu gewinnen, wenn er ihn dazu angeleitet, ja durch ein richtiges Tempo es ihm nur ermöglicht haben würde, die ganze Arie, und zwar Takt für Takt, so vorzutragen, daß eben die Arie, und nicht der Schlußtakt den Beifall hätte hervorrufen müssen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entsprechenden Ausdrucke ihm selbst vorsang, und diesem ebenso den verhetzten Vortrag des Sängers im falschen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ; was denn allerdings selbst auf ihn so drastisch wirkte, daß ich für dießmal Recht erhielt.

Indem ich mir vorbehalte, den Grund klar zu bezeichnen, aus welchem auch unsere Kapellmeister, namentlich die jüngeren unter ihnen, für ihre Unkenntniß der wahren Bedürfnisse der Oper und der dramatischen Musik überhaupt ebenso zu entschuldigen sind, wie die unter dieser Unkenntniß leidenden Sänger, möchte ich fürerst nur noch das Bild der Verwahrlosung, welcher unter den berührten Um-

ständen die Aufführungen unserer Operntheater verfallen sind, einiger Maaßen vervollständigen.

Hierzu knüpfe ich an die zuletzt genannte Aufführung einer Oper vom bescheidensten Genre, eben jener Auber'schen „der Maurer und der Schlosser", an. Wie leid thaten mir hier sowohl das Werk wie unsere Sänger! Welchem Kenntnißvollen ist nicht diese frühere Oper des letzten wirklichen französischen National-Komponisten zu einem freundlichen Merksteine für die Beurtheilung der eigenthümlichen liebenswürdigen Anlagen des französischen Bürgerwesens geworden? Gewiß gereichte es der Entwickelung des deutschen Theaters nicht zum Nachtheil, gerade ein Werk dieser Art sich zu eigen zu machen, was eine Zeit lang vollständig gelungen zu sein schien, da hier auch unsere natürlichen Anlagen für das gemüthliche Singspiel, ohne alle Nöthigung zur Affektation, eine gesund assimilirbare Nahrung gewinnen konnten. Nun betrachte man heut' zu Tage eine Aufführung dieses Werkes, und noch dazu von Sängern, wie denen des Darmstädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszustellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren französischen Oper gewöhnt, deren nagelneueste Erzeugnisse nach dem Belieben eines zu oberst leitenden Geschmackes gerade hier zu allererst auf deutschen Boden verpflanzt werden mußten, hatte dieses Darstellungspersonal jeder Übung im Natürlichen verlustig zu gehen. So befand sich für die Aufführung dieser ungezierten heiteren Oper jetzt kein Mensch an seinem rechten Platze; die kleinen, aber wirksam zugeschnittenen Gesangstücke, davon auch nicht eines im richtigen Tempo aufgefaßt, oder durch den richtigen Vortrag verständlich gemacht wurde, glitten seelenlos durch einen, von „großen Opernsängern" wie mit gebührender Verachtung behandelten, sinnlos gewordenen Dialog dahin. Da dieser Dialog, und in ihm die Komik, dießmal fast zur Hauptsache erhoben schien, mußte denn aber auch hier nach den zum Opernstyle erhobenen Effektmitteln ausgesehen werden, und so fand es sich, daß eine quietschende Tabaks-

dose und eine aus Versehen der Rocktasche entzogene Wurst (frühere Extempore's irgend welcher Komiker) als einzige traditionell gepflegte Wirkungsmittel für einen Dialog in Anwendung kamen, der, bei nur einigem sinnvollen Eingehen auf ihn, von wahrhaft erwärmender Komik erfüllt ist. So ist es aber: den eigentlichen Text, d. h. den wirklichen realen Inhalt eines Werkes, kennen unsere Operisten gar nicht mehr; sondern, wie Lumpensammler, haken sie hier oder dort nur einen Effektlappen zu der ihnen nöthig gewordenen Beifallsjacke auf. — Doch ward mir an diesem Abende bemerklich, worauf das Ganze eigentlich abzielte: die arme Auber'sche Oper war nur das Vorspiel zu einem Ballet, worin Blumenfeen und andere wunderschöne Wesen zum Vorschein kommen sollten. Daß ich diesem den Rücken wandte, bezeichnete mich der Intendanz allerdings wohl als einen Barbaren! —

Die Wärme, mit welcher ich mich hier für Auber's so unschuldiges Singspiel verwende, wird mich hoffentlich für die steigende Kälte entschuldigen, mit welcher ich anderer, höherer Kunstleistungen der von mir besuchten Operntheater zu gedenken habe. Während das Verhältniß der Wiedergebung zu der Aufgabe immer dasselbe blieb, steigerten sich die aus diesem Verhältnisse hervorgehenden Übelstände nur um so höher, als die Aufgabe höher gestellt war, und die überreizte Empfindlichkeit hiergegen wurde beim Zuhörer endlich zur Empfindungslosigkeit. Ich erkläre, daß ich jeden der auf dem kleinen Theater zu Würzburg von mir angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatische Aufführung gut zu verwenden mich getraue, sobald mir dieß in einer ihren Anlagen entsprechenden Weise und unter richtiger Anleitung auszuführen gestattet sein würde. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Misleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorstellung überschreitende Sinnlosigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum

Theil verbildet, aber meines Bedünkens noch nicht unkorrigirbar, schien mir nur die Hauptsängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens sehr für sie einnahm: die Meisten aber befanden sich einer von ihnen durchaus unverstandenen, und nur nach dem gemeinen Opernschema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Mit einer ungemein kräftigen Stimme und tüchtiger Sprache ausgestattet, sah ein junger Mann von stark burschikosen Manieren und ziemlich roher Haltung sich dazu angewiesen, uns den Inbegriff eines verführerischen andalusischen Cavaliers, nach welchem sich Mozart's Oper benennt, durch seine Vorführung zu verdeutlichen. Aber, der „Don Juan" mußte es sein: und nun ward Takt dazu geschlagen. —

Im Grunde genommen merkt man den Personalen leicht an, daß sie sich bei solchen Aufführungen klassischer Werke nicht wohl fühlen; ein anderes Leben pulsirt in ihnen, wenn die Opern mit den „Fermaten" darankommen, was den Werken Meyerbeer's jedenfalls ein noch gar nicht abzumessendes langes Leben zu verleihen verspricht. Ihre ausgesprochene Neigung auch für meine Opern hat daher in dem Betrachte, daß sie darin doch nie zu rechter Wirkung gelangen, etwas Rührendes.

Wie aber sollte ihnen hier eine, dem mit Meyerbeer'schen Partien zu erzielenden Erfolge gleich kommende Wirkung ermöglicht sein, da hier jeder Erfolg nur in der Wirkung des Ganzen der Leistung liegen kann, während dort jede Phrase, vermöge der ihr angehefteten Schlußtirade, zu einem Effektmittel vorbereitet ist? Von dieser Wirkung des Ganzen haben unsere Sänger nun wirklich auch eine recht deutliche Ahnung, und sie ist es wohl, welche sie zu meinen Opern hinzieht: aber eben dieses Ganze wird ihnen von den Kapellmeistern zerstückelt! So oft ich noch einen Sänger, welcher mich interessirte, in einer Partie meiner Opern überhörte, sah er sich im Verlaufe der Scene plötzlich zum Abbrechen genöthigt, weil hier der Strich seines Herrn Kapellmeisters kam und er nicht weiter gelernt hatte. Setzte ich diesem Sänger jetzt auseinander, um was es sich hier handele,

und welche Bedeutung für seine ganze Rolle gerade das in der ausgestrichenen Stelle Enthaltene habe, so durfte ich wohl an der Beschämung des so leicht Belehrten merken, wo einzig mir Hoffnung auf richtiges Verständniß vorbehalten sei. Aber in solch' nebelhaftem Zustande eines ganz kindischen Unbewußtseins werden selbst die bestbegabten Sänger unserer Theater über die ihnen von mir gestellten Aufgaben erhalten: was bleibt ihnen von diesen nun noch als erkenntlich übrig?

Dieß müssen wir näher betrachten.

Das, was den Sängern bei Opern wie den meinigen, sobald diese in der von den Kapellmeistern beliebten Verstümmelung vorgelegt werden, unerkenntlich bleiben muß, ist jedenfalls *der dramatische Dialog*, an dessen wirksamer und schnellverständlicher Durchführung und Ausbildung andererseits dem Autor Alles gelegen war, weßhalb er eben auch hierein seine ganze musikalische Kunst setzte. Da nun gerade ich den eigentlichen Monolog, welcher sonst in Form der Arie eine ganze Oper mit auf einander folgenden Selbstgesprächen anfüllte, fast gänzlich aufhebe, so läßt sich jetzt leicht denken, wie der Sänger, welcher die zerstückten Theile des Dialoges nur nach dem Schema des Monologes noch aufzufassen suchen muß, hier mit einer Musik zurecht kommen mag, deren ganzer Charakter nur aus der dialogischen Lebendigkeit verstanden werden kann. Nothwendig bleibt ihm jetzt nichts weiter übrig, als nach den Effektstellen der gemeinen Oper auszuspähen, und für solche zu nehmen was ihm irgend dazu geeignet dünkt. Daher nun auch das beständige Heraustreten aus dem Rahmen der Handlung, für welche er in einem korrekten Dialoge kein Band mehr findet: statt mit der Rede an die Person, an welche sie gerichtet ist, sich zu wenden, apostrophirt er mit ihr an der Rampe das Publikum, so daß ich in solchen Fällen öfter mich veranlaßt fand, mit jenem ärgerlichen Juden zu fragen: „was sagt er das mir, und nicht seinem Nachbar?"

Wer nun als Ergebniß dieser durchgehends herrschenden Vor-

tragsweise unserer Sänger etwa annehmen möchte, daß auf diese Art wenigstens auch die gemeine Wirkung hiervon auf das Opernpublikum, wie sie sich im häufig unterbrechenden Applause kundgiebt, zum Vortheile z. B. meiner Opern nicht ausbleiben dürfte, der würde sich wiederum sehr irren: hier wirkt nur, was im Sinne der Anlage des Ganzen richtig verstanden wird; was in diesem Sinne undeutlich bleibt, läßt das Publikum also auch theilnahmlos. Hiervon kann sich Jeder überzeugen, der die Wirkung eines richtig und ohne Kürzungen ausgeführten Aktes, oder auch nur einer Scene einer meiner Opern mit derjenigen einer verstümmelten Ausführung davon vergleicht. In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin" zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsundzwanzig Mal vor dem Publikum dieser mittlen Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen.

Jedoch sind auch diese mitunter zu entschuldigen, und die Gründe ihrer Fehlgriffe in einem allgemeinen Verhältnisse tiefer künstlerischer Entsittlichung zu suchen. Die Theaterdirektion zu Bremen bezog die ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit der Partitur der „Meistersinger" von deren Verleger: dieser, vermuthlich in der Sorge, dem kleineren Bremer Theater die Aufführung meines Werkes zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des Mannheimer Theaters, weil dieses als das best streichendste bekannt war, kopiren lassen. Der tüchtige Kapellmeister des Bremer Theaters erkannte alsbald den Übelstand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in diesen Stimmen gar nicht ausgeschrieben war, und konnte, da die zur Aufführung bestimmte Zeit drängte, nur Einiges noch restituiren, mußte aber namentlich den letzten Akt, für welchen jedoch der treffliche Darsteller des Hans Sachs mindestens seinen

Monolog zu retten wußte, in der Mannheimer Strichjacke bestehen lassen. Hier zeigte es sich nun wieder ganz ersichtlich, welchen Erfolg ein solches Verstümmelungsverfahren nach sich zieht. Sowohl dem Publikum als mir selbst ward es möglich, der Aufführung der verhältnißmäßig wenig gekürzten ersten beiden Akte mit Theilnahme zu folgen: gerade der dritte Akt, welcher bei den ersten Aufführungen des Werkes in München am allerlebhaftesten wirkte, so daß die Zeitdauer gänzlich unbeachtet blieb, ermüdete hier das Publikum und versetzte mich, der ich endlich mein Werk gar nicht wieder erkannte, in die allerpeinlichste Zerstreutheit: die in einem theilweise exzentrischen Dialoge sich aussprechende Handlung ward, bei den frech eintretenden Lücken desselben, schattenhaft unverständlich, so daß sich die gute Laune der Darsteller verlor, und nun auch, was höchst belehrend ist, der Dirigent, welcher bis dahin sich fast ununterbrochen im richtigen Tempo erhalten hatte, von einem Misverständnisse in das andere verfiel; in der Weise, daß Eva's enthusiastischer Erguß an Sachs überhetzt und dadurch unverständlich, das Quintett verschleppt, und dadurch unzart und schwunglos, der Meistergesang Walther's mit dem daraus sich bildenden breiteren Chorgesange aber heftig und roh herabgesungen wurde. Dieß ließ mich auf den Charakter anderweitiger Aufführungen meines Werkes an deutschen Theatern schließen, wobei ich davon auszugehen hatte, daß ich gerade hier, in Bremen, dieser Aufführung im Übrigen manches Vorzügliche zusprechen durfte.

Wirklich regte es zu besonderer Wehmuth an, die unvertilgbaren Gebrechen des deutschen Theaterwesens gerade in den Leistungen guter und freundlicher künstlerischer Kräfte auffinden zu müssen. Wir sind hier oft nahe daran, durchaus nur noch erfreut zu sein, indem wir gute Mittel und guten Willen zum Richtigen sich wenden sehen; wogegen es uns nun desto heftiger wieder zur Abwendung davon treiben muß, wenn alle guten Ansätze plötzlich sich der Entartung zuneigen, und wir demnach auch gar kein Bewußtsein der

Kunst, sondern nur Abhängigkeit von den verwahrlosten Zuständen einer gänzlich unächten Bildung antreffen.

Daß wir ganz in derselben Lage nun auch das Theaterpublikum der Oper gegenüber antreffen, vollendet das hoffnungslose Bild, das wir hiervon mit uns nehmen. Eine dumpfe Bewußtlosigkeit liegt hier auf jeder Physiognomie gelagert: antheillos an Allem, was zwischen Bühne und Orchester vorgeht, erwacht Alles aus einer tauben Schläfrigkeit nur, wenn die unabweisbare Harangue des Sängers, gleichsam als Schicklichkeitsbezeichnung der Uneingeschlafenheit, einen Applaus herauslockt. Keine Miene verzieht sich hier, als die der Neugierde auf die nachbarlichen Theaterbesucher selbst: auf der Bühne kann das Schmerzlichste oder das Heiterste vorgehen, keine Bewegung verräth die mindeste entsprechende Theilnahme; es ist „Oper", da giebt es weder Ernstes noch Heiteres, sondern — Oper, und man wünscht, daß die Sängerin etwas Hübsches singe. Und hierzu hat man sich jetzt die Theater mit erstaunlichem Luxus hergerichtet; Alles prahlt in Sammet und Gold, und der breit offene behagliche Fauteuil scheint zum Hauptgenusse des Theaterabends hergerichtet worden zu sein. Von nirgends her bietet sich hier ein Blick auf die Bühne, in welchen man nicht einen großen Theil des Publikums mit einschließen müßte: die hellerleuchtete Rampe der Vorderbühne ragt mitten in die Proscenium-Logen herein; unmöglich ist es, dort die Sängerin zu beachten, ohne zugleich das Lorgnon des sie begaffenden Opernfreundes mit in Ansicht nehmen zu müssen. So ist keine scheidende Linie aufzufinden, welche den angeblichen künstlerischen Vorgang von Denjenigen, für welche er vorgeht, auseinander hielte. Beides verschmilzt zu einem Brei von widerlichster Mischung, in welchem nun der Kapellmeister seinen Taktstock als Zauberquirl des modernen Hexensudels herumdreht.

Namentlich ekelte mich hierbei die Frechheit in der nackten Ausstellung des scenischen Geheimnisses vor den Augen der Gaffer: was nur durch eine wohlberechnete Entfernung wirken kann, glaubt man

nicht nahe genug an das grelle Lampenlicht des äußersten Vordergrundes rücken zu können. Wie aus dem Werke des Tondichters jede organische Verbindung gelöst worden ist, so geht es nun auch scenisch auf dem Theater her; immer muß Etwas aus dem scenischen Ganzen herausgerissen werden, um es vorn an der Rampe dem Publikum zu präsentiren. In jener bereits erwähnten Frankfurter „Propheten"-Aufführung sah ich in der berühmten Kirchenscene die nicht minder berühmte Fides aus dem äußersten Vordergrunde eigens heraustreten, um an der Rampe mit wüthendem Accente die Verfluchung ihres Sohnes auszustoßen, nach welcher sie sich wieder einen Effektabgang hinter das Proscenium einlegte: da dieser nun doch den beabsichtigten Applaus nicht hervorrief, kam Fides wieder demüthig auf die Scene heraus und kniete zu den übrigen Betenden nieder, um, wie erforderlich, beim Eintritte der Katastrophe zugegen zu sein. Der wunderliche Unsinn dieses Benehmens erhellt nun, wenn man weiß, daß Fides vom Anfange dieser Scene an sich unter dem Volke befinden soll, mit diesem zum Kirchengebete „salvum fac regem" sich auf die Kniee nieder senkt, und nun in einer Pause des Gesanges sich düster grollend mit dem unheimlichen Fluche vernehmen läßt, welcher, um der Anlage der Situation verständlich zu entsprechen, nicht gedämpft genug hervorgebracht werden kann. Allerdings verfehlte jene Sängerin dießmal die beabsichtigte Wirkung; sie wurde nicht applaudirt, aber auch nicht ausgelacht; keine Miene im Publikum bezeugte, daß der ganz lächerliche Vorgang von ihm als solcher beachtet worden sei, wie überhaupt das Allerunsinnigste, die groteskeste Übertreibung, von Niemand empfunden ward. Nur einmal lachte ein höherer Offizier hinter mir: es galt dieß einem im Krönungszuge daherschreitenden Bischofe, in welchem der Lacher etwa seinen Bedienten erkannt haben mochte. —

Beschränkte sich dieser Geist der Somnolenz alles künstlerischen Wahrgefühles einzig auf seine degradirende Wirksamkeit in unseren Operntheatern, so wäre am Ende mit Aufgebung des Drama's noch

darüber hinweg zu kommen. Leider aber ist es gewiß, daß der Geist unseres ganzen öffentlichen Musiklebens von dort beeinflußt und zu wahrhaft schmachvoller Entartung geführt wird. Das eigentliche Volk erhält in seinen Gartenkonzerten und Wachtparademusiken gerade nur einen nachträglichen Aufguß des Gebräues der Operntheater vorgesetzt. Von hierher beziehen unsere Musikcorps ihre musikalische Nahrung, und worin diese nun bestehen muß, das möge man erwägen. Das Tempo und die ganze Ausführungsweise des Theaters geht auf die Dirigenten dieser populären Orchester als einzig zugängliches Vorbild über, und so oft wir hier große Misverständnisse antreffen, erhalten wir stets zur Entschuldigung, daß es so und nicht anders in einem großen Theater gehört worden sei. Mir widerfuhr kürzlich zu öfteren Malen die sehr freundliche Ehre, von Militärcorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Opern begrüßt zu werden: von ihren Leistungen meistens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derselben nicht verbergen, daß ich gewisse Hinweglassungen und fehlerhafte Tempi, welche ich unter anderem im ersten Finale des „Lohengrin" überall ganz gleichmäßig zu bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte: worauf ich dann erfuhr, daß sie ihre Arrangements z. B. nach der, für authentisch geltenden, Dresdener Hoftheaterpartitur veranstaltet hätten, in welcher die von mir vermerkten gestrichenen Stellen gänzlich ausgelassen wären; außerdem aber höre man das Tempo so und nicht anders auf allen Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt sein sollte, den Schlußallegrosatz gerade dieses ersten Finale's aus „Lohengrin" vollständig und richtig aufgeführt zu hören, der mache sich jetzt einen Begriff von meinen Empfindungen bei der Anhörung des im rasendsten Tempo heruntergeschluderten Stumpfes eines Tonstückes, welches ich mich bemüht hatte wie einen wohlgebildeten Baum mit Ästen, Zweigen und Laubwerk vor mir aufwachsen zu lassen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meistens tüchtigen und mir sehr ergebenen Kapellmeister jener Musikcorps zu höchster, oft ver-

wirrender Überraschung. „Woher sollten wir es besser wissen? Nirgends hören wir es ja anders?" Dieß war die Antwort, die mir allein zu Theil ward.

Und nun ein ganzes Volk, welchem seine Musik einzig in diesem Geiste vorgeführt wird? —

Doch nein! Dafür sorgen ja jetzt unsere Konservatorien und musikalischen Hochschulen, daß der ächte Geist der Musik gehörig gepflegt und erhalten werde. Zwar ließe es sich fragen, wer denn dafür sorge, daß diese Schulen selbst wieder im rechten Geiste geleitet und mit wirklich verantwortungsfähigen Lehrern besetzt würden? Am Ende müßte man doch immer wieder darauf zurückkommen, wie die Musik im Allgemeinen bei uns betrieben werde, und ob aus dem Geiste, in welchem dieß geschähe, eine Gewährleistung für den richtigen Sinn der obersten Leiter zu gewinnen sein könne. Auf diesen öffentlichen Musiksinn haben diese Institute nun aber gar keinen Einfluß, als höchstens eben diesen, daß sie uns unfähige Dirigenten in die Orchester und namentlich zu den Theatern schicken. Immer in der Stellung des Fuchses zur Weintraube im Bezug auf die Oper, der keiner jener ehrwürdig sich gebahrenden Konservatoriumsdirektoren mit einem gehörigen Erfolge beizukommen vermag, betreiben diese Herren ihre Musik ganz für sich. Da werden Trio's, Quintetten, Suiten und Psalmen unter einander abgespielt, so recht unter sich, d. h. im Grunde genommen für die Herren Komponisten oder Exekutanten allein; dazu aber werden die vermögendsten und somit einflußreichsten Familien der Stadt fleißig eingeladen, mitunter, und namentlich in Zeiten der Gefahr, wohl auch gastlich dabei bewirthet: denen wird nun beigebracht, wie Das, was sie hier hörten, eigentlich die rechte Musik, wogegen, was da draußen vorgehe, von schlechtem Tone sei. Sollen nun einmal diese vermögenden und einflußreichen Familien zur rechten Hilfe in derjenigen Region der öffentlichen Musik, wo eine kräftige Hilfe einzig etwas dem allgemeinen Geiste Ersprießliches fördern kann, angerufen werden, so sind

alle Zugänge mit pietistischen Thürhütern versperrt, sowie die großen Zeitungen in Beschlag genommen, um ja nichts Anderem als der gehörig dirigirten Verleumdung und Beschimpfung Thür und Spalten offen zu halten. Frägt man nun, womit sie selbst die Verheißungen „reiner" Musikgenüsse, ohne welche kein Gläubiger schließlich doch recht glauben will, zu erfüllen versuchen, so erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen, Händel'schen „Salomon", zu welchem der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt hat. So etwas muß ein uneingeweihter Musiker, wie ich, einmal mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran diese Herren von der „reinen Musik" ihre Gläubigen sich zu ergetzen nöthigen! Aber Diese thun es. Und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten Jehova-Chöre singen, und Jupiter selbst ihnen den Takt dazu schlägt. Dergleichen erlebte ich zu Düsseldorf, während man an anderen Orten sehr bedauerte, daß ich nicht zur rechten Zeit gekommen wäre, um ganz dasselbe auch dort erleben zu können! — —

In Köln begegnete es mir, vor Befreundeten mich mündlich vernehmen lassen zu dürfen; in sehr wohlwollender Weise ward in einer Zeitung hierüber berichtet, namentlich aber hervorgehoben, daß ich bei ähnlichem persönlichen Verkehre mich ungleich milder aussprächе, als in meinen schriftlichen, für die Öffentlichkeit bestimmten Auslassungen, wo es schiene, als ob ich meine Feder in Gift tauche. Gewiß ist es wohl etwas Anderes, wenn ich aus mir spreche, oder zur Öffentlichkeit schreibe: hier habe ich eine Feder einzutauchen, und die Öffentlichkeit bietet mir hierfür eben nicht Honig. Doch will ich gerade von einem gewissen Kölner Giftfasse, welches ich nicht mit der lieblichen Eau de Cologne verwechseln will, ausgehend, in recht optimistischem Sinne den Bericht meines „Einblickes" beschließen, indem ich mit dem wohlmeinenden Rathe, welchen ich besser als unsere Kon-

servatorien geben zu können vermeine, an verschiedene Kapellmeister mich wende, woran sie dann ersehen werden, daß ich nicht Freude daran finde, als Hoffnungsloser in die Luft zu schreiben. —

In dem Dirigenten der „Zauberflöte" zu Köln lernte ich außerhalb des Theaters einen wahrhaft gebildeten Mann kennen, welcher erst spät die Musik als Fach und den Theatertaktstock als Amt ergriffen zu haben schien. Möge dieser immer mehr zu der Einsicht dessen gelangen, wie schwer es ist, dem Theater von außen her beizukommen, und mit dem eigenthümlichen Geiste, der die Seele einer dramatischen Aufführung ist, vertraut zu werden. Rührt seine musikalische Bildung aus der Sphäre unserer Konservatorien her, so fordere ich ihn auf, genau auf den Vortrag Mozart'scher Musik zu achten, wie er gerade hier gepflegt wird, und an der empörenden Trockenheit, mit welcher eben hier der melodische Gesang, die Seele dieser Musik, behandelt wird, den Widerwillen gegen diese Art der Behandlung sich zur Empfindung zu bringen, ohne welchen er nie zur Erkenntniß des nöthigen richtigen Vortrages für eben diese Mozart'sche Melodie, somit für die Mozart'sche Musik überhaupt, gelangen kann.

Dem Kapellmeister des Mainzer Theaters gestatte ich mir meine freudige Wahrnehmung seiner vortrefflichen Befähigungen zum Dirigenten auszudrücken: hier war große Präzision ohne jede Affektation, wobei, in der Aufführung des „Fidelio", bereits vieles, sowohl im Tempo wie im dynamischen Vortrage, richtig Erfaßte vorkam. Desto wichtiger scheint es mir, ihn auf die allen unseren Dirigenten innewohnende übele Neigung zum Verhetzen der mit halben Takten geschlagenen Allegrosätze aufmerksam zu machen: er muß darüber zur Besinnung kommen, daß sein Tempo des großen Quartettes im zweiten Akte, sowie das des darauf folgenden Duettes, außer daß es zu einem musikalisch wirkungslosen Undinge führt, den Sängern jede Möglichkeit einer irgendwie energischen oder nur deutlichen Theilnahme an solchen Vorgängen benimmt. Während dasselbe von dem Schlußchor-

gesange: „wer ein solches Weib errungen", welchem durch ein zu schnelles Zeitmaaß alle Würde benommen wurde, ebenfalls gilt, muß wiederum lebhaft bedauert werden, daß der berühmte vorangehende Satz im Dreivierteltakte, dessen anmuthig schwebende Bewegung wie ein verklärtes Lichtgewölke die ungemeine Situation durchzieht, durch Verschleppung seines Zeitmaaßes seinen Charakter vollständig verliert und zu peinlicher Steifheit erstarrt. Fast dasselbe Loos betraf durch die Schuld des Dirigenten das Quartett im ersten Akte: fühlte der Dirigent nicht, daß es sich hier nicht um einen breiten Gesang, sondern vielmehr um ein gleichzeitig von vier Personen a parte ausgeführtes Selbstgespräch handelt, dessen Charakter Schüchternheit, Beklemmung ist, wie sie sich nur in kurz angeschlagenen, deßhalb anfänglich auch mit dem pizzicato der Saiteninstrumente begleiteten, Gesangstönen musikalisch ausdrücken? Jedes spricht für sich; nur wir vernehmen sie, sie selbst sich gegenseitig aber nicht. Nichts liegt diesem Stücke ferner als der Adagiocharakter, zu dessen Melodie es auch in keiner Weise kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falschen Annahme zu berechtigen scheint. Aber gerade deßwegen wird diese Einleitung als einer der herrlichsten Züge des Beethoven'schen Genius' gepriesen, weil wir hier, vor dem Beginne des Wortausdruckes der inneren Situation eines Jeden, tief in sein unausgesprochenes Inneres selbst zu blicken angeleitet werden. Und hier war denn nun auch allseitig der richtige Vortrag verfehlt: Alles sang und spielte laut und grell durcheinander, während fast das ganze Stück in einem beklommenen Flüstern zu halten ist, bei welchem die vorkommenden kurzen Accente gleichsam nur angedeutet werden dürfen.

Hiermit berühre ich schließlich auch ein Hauptgebrechen, an welchem unsere Dirigenten leiden: sie haben fast durchgängig keinen Sinn für die dynamische Übereinstimmung des Vortrages der Sänger mit dem des Orchesters; wie denn überhaupt ihre Unbeachtung des Zusammenhanges des Orchesters mit dem scenischen Vorgange der Grund

aller ihrer Verirrungen auch im Betreff des Tempo's ist. Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orchestervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieses somit, wo dieß nöthig war, zart und leise spielte; fast nie aber, daß die Sänger, namentlich in Ensemblesätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: besonders auch die Chöre singen gemeinhin roh darauf los, und dem Kapellmeister scheint es nicht aufzufallen, daß hierdurch die störendste und lächerlichste Zusammenwirkung mit dem sanft spielenden Orchester entsteht. Ganz unbegreiflich wird uns die hierin sich aufdeckende wahre Stumpfsinnigkeit des Dirigenten, wenn wir, wie dieß fast nirgends anders angetroffen wird, den Elfenchor am Schlusse des zweiten Aktes von „Oberon" zu der zartesten Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente in der ganz gemeinen Stärke jedes üblichen Opernchorgesanges grell heruntergesungen hören, und nun vermuthen müssen, der Kapellmeister merke hiervon gar nichts.

Wenn ich demnach freundlich gewogenen Operndirigenten die Summe meines Rathes ertheilen wollte, würde dieser heißen: beachtet, wenn Ihr sonst gute Musiker seid, in der Oper einzig das auf der Scene Vorgehende, sei dieß der Monolog eines Sängers oder eine allgemeine Aktion; daß dieser, durch die Theilnahme der Musik so unendlich gesteigerte und vergeistigte Vorgang die „vollste Deutlichkeit" erhalte, sei Euer wesentlichstes Bemühen: bringt Ihr es zu dieser Deutlichkeit, so seid versichert, daß Ihr zugleich auch das richtige Tempo und den richtigen Vortrag für das Orchester ganz von selbst gewonnen habt. Dem sehr tüchtigen Dirigenten des Opernorchesters in Bremen, welches mich, bei leider sehr spärlicher nummerischer Besetzung, durch seine in jeder Hinsicht unerwartet vortreffliche Leistung erfreute, gebe ich das soeben Gesagte besonders zu bedenken, weil gerade nur noch in diesem Betreff ihm die sonst zuzusprechende Meisterschaft abgehen dürfte. —

Unmöglich kann ich jedoch diesen Bericht meines zuletzt gewonnenen Einblickes in das heutige Opernwesen, namentlich in der zuletzt hierbei eingeschlagenen Richtung, abschließen, ohne eines Theaters zu gedenken, das, kaum von unserer Öffentlichkeit beachtet, durch den wahren Kunstsinn eines einzigen Mannes an seiner Spitze zu Kunstleistungen von musterhafter Vollendung angeleitet worden ist. In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's Orpheus ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Gewiß war hier das Misgeschick, welches der Intendant an der Schwächung seines Opernpersonales erlitt, zu einer Begünstigung der Vortrefflichkeit gerade dieser Vorstellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zusammengesetztes Personal so durchweg Ausgezeichnetes leisten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Sehr wohl, aber durchaus nicht ungemein begabt, waren diese beiden Frauen von einem so edlen Geiste des zartesten künstlerischen Schicklichkeitsgefühles beseelt, wie ich in einer so gleichmäßig schönen Ausführung der lieblichen Gebilde Gluck's es nie antreffen zu können verhoffte. Mit dieser Ausführung stand nun Alles in so vollkommenem Einklange, daß ich schließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die sinnigste Schönheit der ganzen Darstellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Hier war die Operntheater-Dekoration zu einem, jeden Augenblick lebenvoll mitwirkenden, Grundelemente der ganzen Darstellung geworden: in diesem Elemente trug jeder Faktor des scenischen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln, zu jener idealen Täuschung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten

einschließt. An der leidenschaftlichen Sorge für die mindeste Möglichkeit des Eintrittes einer Störung dieses zarten Traumlebens, welche wiederholt den ehrwürdigen Intendanten von meiner Seite abrief, erkannte ich wohl, wessen liebevollem Kunstgeiste all' das wahrgenommene Vortreffliche zu verdanken war. Und ganz gewiß irrte ich mich nicht, wenn ich der Einwirkung dieser wundervollen Sorge für die Scene auch die ausnehmend vortreffliche Leistung des ganzen musikalischen Ensemble's, Orchester und Chor voll inbegriffen, ebenfalls zuschrieb.

Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen, selbst wenn sie seinem unmittelbaren technischen Verständnisse nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntniß, bestimmte als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf.

Dieß aber geschah, wie gesagt, in dem kleinen Dessau.

III.

Brief an einen italieniſchen Freund über die Aufführung des „Lohengrin“ in Bologna.

Es erregt mir ein ſeltſames und nachdenkliches Gefühl, gegenwärtig über die Aufführung meines „Lohengrin“ in Bologna von ſo vielen Seiten die freundlichſten Nachrichten zu erhalten, daß ich Sie, gegen den ich den Vortheil genieße, mich auf deutſch ausdrücken zu können, mit der Bitte beſchweren muß, meinen herzlichen Dank, in Ihre Mutterſprache übertragen, an Ihre geehrten Landsleute vermitteln zu wollen.

Vielleicht that ich nicht Unrecht, der Verführung zu widerſtehen, welche mir durch wiederholte Einladungen zu jener Aufführung geboten wurde; dadurch, daß ich der Einübung meines Werkes fern blieb, habe ich mich, wie alle Theilnehmenden, in den Stand geſetzt, das gegenſeitige Verhältniß der bei dieſer gemiſchten Unternehmung in das Spiel gekommenen Kräfte klar zu bemeſſen. Wie hier mir Alles aus dem freien Antriebe des italieniſchen Kunſtſinnes entgegengebracht, und nichts durch Anregungen meinerſeits veranlaßt worden iſt, mag mir es wohl daran gelegen geweſen ſein, auch den Erfolg gänzlich dem Charakter der Auffaſſung meines Werkes, ſowie dem der Bemühungen um daſſelbe von Seiten Ihrer Landsleute anheimgeſtellt zu wiſſen. Nur ſo konnte der Erfolg eine gänzlich freie Dokumentation des italieniſchen Kunſtſinnes werden.

Daß ich aber mit dieſem Entſchluſſe, vermöge deſſen ich mich fern

hielt, einer wahrhaft edlen Verlockung gewehrt habe, darf ich Ihnen auch nicht verschweigen. Worin diese bestand, wird Ihnen zu Ihrer Verwunderung deutlich werden, wenn ich die Erfahrungen mittheile, welche ich gerade mit meinem „Lohengrin" in Deutschland machte. Sie müssen wissen, daß alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgiltig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verständnisse kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzustudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständniß den hieraus resultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin" so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen konnte, mich aber nothwendig wiederum sehr gleichgiltig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte.

Aus vielen Anzeichen weiß ich aber nun, daß ich bei einem italienischen Publikum in solchem Falle auf eine ganz andere Empfänglichkeit getroffen sein würde. Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war

damit doch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schließen gewesen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das sonderbare, kastratenhaft singende und pirouettirende Jahrhundert der italienischen Dekadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeist wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.

Ich sagte Ihnen, daß mir die Verlockung nahe lag, an diesen offenliegenden Kunst-Instinkt Ihrer Landsleute zu appelliren, um endlich einmal die Genugthuung zu genießen, ein mit zarter Sorge hingestelltes Kunstgebilde auch mit zarten Sinnen betrachtet und aufgenommen zu wissen. Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiß nicht bloß aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so war das, was mich stets wieder davon zurücktrieb, mir leichter erklärlich; schwer würde es mir jedoch fallen, Ihnen, geehrter Freund, es auszusprechen. Vielleicht deute ich es Ihnen am glücklichsten an, wenn ich sage, daß ich den naiven Volksgesang, welchen noch Goethe auf den Straßen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in

den gleichen affektirten und weichlich kadenzirten Opernphrasen sich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, daß der männliche Genius Ihrer Nation sie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Doch wäre auch dieses wohl nur einer krankhaften und übertreibenden Verstimmung zuzuschreiben. Gewiß mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen, dessen Schicksal mich mehr als alles Andere an Deutschland festhält.

Es ist bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Daß die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann — physiologisch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, daß sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche sie nicht aus dem berauschenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen sich kundgebend, sondern aus den ernsten Trostverheißungen für die, unter Entsagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menschheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb diese Richtung uns nothwendig einer idealistischen Auffassung der Welt zu, so bewahrte sie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realistischen Hingebung an dieselbe. So ward auch die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das Gemüth muß groß sein, da Kei-

ner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlicheren Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.

Doch bleibt uns eine Sehnsucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, daß wir nicht das ganze Wesen der Kunst umfassen. Das Kunstwerk will endlich zur vollen sinnfälligen That werden; es will den Menschen bei allen Fasern seiner Empfindungen erfassen, es will wie ein Strom der Freude in ihn eindringen. Es hat sich gezeigt, daß der Schooß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniß-Organe des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser auserwählten Mütter sich werth zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin" hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt. Der große, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italienischen Freunde an die schöne That der Überführung dieses meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinste zu würdigen weiß, durfte mir wohl diese erhabene Hoffnung erwecken. Ermessen Sie aus meiner fast ausschweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich diesem Ereignisse beilege, und wie hoch ich die Verdienste derjenigen Künstler und Kunstfreunde schätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke.

Luzern, 7. November 1871.

Richard Wagner.

IV.

Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.

Hochzuverehrender Herr Bürgermeister!

Es wird mir schwer fallen, in der nöthigen Kürze die Worte für die Gefühle zu finden, welche die durch Ihre herrliche Vaterstadt mir erwiesene Ehre in mir erweckt hat. Durfte ich vor einiger Zeit den italienischen Freunden meiner Kunst die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den so viel sagenden Erfolg der Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna empfand, so habe ich nun mein inniges Erstaunen darüber kundzugeben, daß diesem Erfolge selbst von den bürgerlichen Behörden Ihrer Stadt die wichtige Bedeutung zugemessen wird, welche ich in dem Beschlusse derselben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen habe.

Diese wichtige Bedeutung muß den hochverehrten Vertretern der Stadt Bologna selbst so klar sein, daß es überflüssig dünken würde, wollte ich meinerseits mich darüber hier noch verbreiten. Was mich einzig angehen kann, ist, daß ich mir selbst darüber klar werde, in welcher Weise ich zu der Erfüllung der Hoffnungen, die jener schöne Erfolg in meinen neuen Mitbürgern anregte, beizutragen vermöchte. Welche Schwierigkeiten ich hierin erblicke, mögen Sie aus dem Umstande erkennen, daß ich mich für einige Jahre fester als je an Deutschland gebunden sehe, und zwar um meine Thätigkeit aus-

schließlich der Durchführung eines Unternehmens zu widmen, welches zunächst fast einzig eine nationale Tendenz verwirklichen zu sollen scheint. In der That, sollte mein Werk vollständig gelingen, so würde dieser Erfolg zu einem großen Theile darin bestehen, daß ich dieselben Keime einer deutsch-nationalen Kunst, deren Pflege und Ausbildung auf dem Gebiete des musikalischen Drama's durch den Einfluß der italienischen Oper bisher auf das Schädlichste aufgehalten worden sind, einer selbständigen Entwickelung zugeführt wissen kann. Wie ich hierfür mich selbst jenem Einflusse gänzlich zu entziehen hatte, mußte es mir auch daran gelegen sein, seine Schädlichkeit in jeder Beziehung nachzuweisen, und es konnte mir nicht erlassen sein, hierüber in eine agitatorische Thätigkeit zu gerathen, welche mich schließlich in die Stellung eines Antagonisten gegen Diejenigen brachte, denen ich jetzt, indem ich mich mit dem Titel eines Ehrenbürgers von Bologna schmücke, mit dankbarer Rührung die Freundeshand reiche.

Vielleicht dürfte es nöthig erscheinen, einen hiermit berührten Widerspruch aufzuklären, welcher, oberflächlich betrachtet und beurtheilt, meinen italienischen Freunden wohl bereits Befeindungen von Seiten empfindlicher Compatrioten zuzuziehen geeignet war. Diesen möglichen Misstimmungen gegenüber möchte ich meine hochgeehrten Mitbürger von Bologna nicht dem Vorwurfe des Unpatriotismus' ausgesetzt wissen; dennoch kann ich mich für jetzt nur auf ihr eigenes Gefühl berufen, welches sie gewiß vom Verdachte des Verrathes freisprechen wird, wenn sie mir die Thore ihrer edlen Stadt gastlich öffneten. Dieses Gefühl muß ihnen sagen, daß es nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politischen Würde Italiens war, in welcher es seine Gesangsvirtuosen an alle Höfe Europa's aussandte, um dort durch eine verführerische Kunstfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutschland in Ohnmacht und Zersplitterung erhielten. Es war dagegen für uns Deutsche die Zeit des Erwachens aus einem nicht minder würdelosen Zustande der Abhängigkeit von üblen Einflüssen, als ein wiederkehrendes Schicklich-

keitsgefühl unsere Fürsten zwang, jene Kastraten und Primadonnen zu entlassen, von denen wir nichts, als eine klägliche Entstellung unserer eigenthümlichen Naturanlagen lernen konnten. Durfte Ihnen nun ein Deutscher zeigen, in welcher Weise er jene, wenn auch wenig glänzenden, doch ihm wahrhaft vertrauten Naturanlagen zu einem reinen Ausdrucke im musikalischen Drama verwerthen konnte, so waren es nun Sie, meine hochgeehrten Mitbürger, welche darüber entschieden, daß hier kein unwürdiger Austausch Ihnen angeboten wurde; und sprach ich von einer Vermählung des italienischen mit dem deutschen Genius, so glaube ich diese am gedeihlichsten unter dem Zeichen des Wappens Ihrer Stadt vollzogen zu wissen, in welchem ich das Wort „Libertas" prangen sehe.

Dieses edle Wort möchte ich zu Gunsten meines herzlichen Wunsches, Ihnen ganz angehören zu können, deuten.

Auch in der Hauptstadt Frankreichs widerfuhr es mir, daß ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, mußte ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, daß dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit" innewohne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für Denjenigen, der den Franzosen gefallen will, ist, sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin" in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas" war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikums so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem der Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschooß, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst

schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

Wenn ich nun Sie, hochzuverehrender Herr Bürgermeister, auf das Herzlichste ersuche, dem ehrwürdigen Munizipium, dessen großmüthigen Beschluß Sie mir übermittelten, meinen gerührtesten Dank für die mir erwiesene hohe Ehre auszudrücken, so versichere ich Sie zugleich, daß ich von dem ernstlichsten Vorsatze erfüllt bin, dieser Ehre mich würdig zu bezeigen, und nichts unterlassen werde, um diesem Vorsatze nachzukommen. Jedenfalls, wenn nicht früher, hoffe ich im Herbst 1875 meine werthen Mitbürger zu besuchen, und somit auch Ihnen, hochgeehrtester Herr Bürgermeister, mit herzlichem Händedrucke Das zu versichern, was ich heute aus der Ferne durch diese Zeilen Ihnen kundgebe: — daß ich stolz bin, mich einen Ehrenbürger Bologna's nennen zu dürfen!

Mit der ausgezeichnetsten Hochschätzung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren

ergebenen

Bayreuth, 1. Oct. 1872. Richard Wagner.

V.

An Friedrich Nietzsche,

ordentl. Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel.

Werther Freund!

Ich habe soeben das Pamphlet des Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, welches Sie mir zuschickten, gelesen, und aus dieser „Erwiderung" auf Ihre „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" gewisse Eindrücke gewonnen, deren ich mich in der Form verschiedener, vielleicht befremdlicher Fragen an Sie entledigen möchte, und zwar in der Hoffnung, Sie durch ihre Beantwortung zu einer ebenso ergiebigen Auskunftserklärung, wie dieß im Betreff der griechischen Tragödie der Fall war, zu bewegen.

Vor Allem möchte ich durch Sie ein an mir selbst wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erklärt wissen. Ich glaube nicht, daß es einen für das klassische Alterthum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit, fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. In wie weit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurtheilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene

besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule, berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasschule in Leipzig möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dieß ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel darüber gerathen, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegentheil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam an dem steten Wiederaufkeimen wenigstens jener Neigungen es mir zum Bewußtsein, daß unter einer tödtlich falschen Zucht wirklich Etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohlthat, in die antike Welt mich zu versenken, so beschwerlich mir jetzt auch das fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war. Dagegen mußte ich, wenn ich nun Mendelssohn seiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleischen Dramen gerade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verrathen schien. Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponiren und Musiziren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten, während ich (sonderbarer Weise!) aus der so schwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeitete. Dem sei nun wie ihm wolle: in mir entstand das dumpfe Gefühl davon, daß der Geist der Antike am Ende ebenso wenig in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verständniß der französischen Kultur und Geschichte bei unseren französischen Sprachlehrern als nöthige Beigabe vorausgesetzt

sein kann. Dagegen behauptet nun aber der Dr. phil. U. W. von Möllendorff, daß es ganz ernstlich der Zweck der philologischen Wissenschaft sei, Deutschlands Jugend dahin abzurichten, „daß ihr das klassische Alterthum jenes einzig Unvergängliche gewähre, welches die Gunst der Musen verheißt, und in dieser Fülle und Reinheit allein das klassische Alterthum geben kann, den Gehalt in ihrem Busen und die Form in ihrem Geist".

Von diesen herrlichen Schlußworten seines Pamphlets noch ganz entzückt, blickte ich mich nun im neu erstandenen deutschen Reiche nach dem unzweifelhaft offen daliegenden Erfolge der segensreichen Wirksamkeit der Pflege dieser philologischen Wissenschaft um, welche, so vollständig ungestört und unnahbar in sich abgeschlossen, nach ihren von nirgendsher bestrittenen Maximen die deutsche Jugend bisher anleiten durfte. Zuerst dünkte es mich hier nun auffallend, daß Alles, was bei uns von der Gunst der Musen als abhängig sich kundgiebt, also unsere gesammte Künstler- und Dichterschaft, ganz ohne alle Philologie sich behilft. Jedenfalls scheint der Geist gründlicher Sprachkenntniß überhaupt, wie er doch von der Philologie als Grundlage aller klassischen Studien ausgehen soll, sich nicht auf die Behandlung der deutschen Muttersprache erstreckt zu haben, da man durch den immer üppiger anwachsenden Jargon, welcher aus unseren Zeitungen sich bis in die Bücher unserer Kunst- und Litteratur-Geschichtschreiber ausbreitet, bald bei jedem zu schreibenden Worte in die Lage kommen wird, sich erst mühsam besinnen zu müssen, ob dieses Wort einer wirklichen deutschen Sprachbildung angehöre, oder nicht etwa einem Wisconsiner Börsenblatte entnommen sei. — Doch, wenn es auf dem schöngeistigen Felde bedenklich aussieht, könnte man sich immer sagen, damit habe die Philologie nichts zu thun, indem sie unter den Musen weniger den künstlerischen als den wissenschaftlichen sich zum Dienst verpflichtet wisse. Jedenfalls müßten wir dann bei den Fakultäten unserer Hochschulen ihre Wirksamkeit antreffen? Theologen, Juristen und Meidiner läugnen aber, mit ihr zu thun

zu haben. Somit sind es also wohl nur die Philologen selbst, welche sich gegenseitig instruiren, und vermuthlich einzig zu dem Zwecke, immer wieder nur Philologen abzurichten, d. h. also doch wohl nur Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren, welche dann wieder Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren herauszubilden haben? Ich kann das begreifen; es heißt da, die Reinheit der Wissenschaft aufrecht, und vor dieser Wissenschaft den Staat immer so in Respekt zu erhalten, daß bedeutende Besoldungen für philologische Professoren u. s. w. ihm stets zur Gewissenspflicht gemacht bleiben. Aber nein! Dr. phil. U. W. v. M. behauptet ausdrücklich, es handle sich darum, die deutsche Jugend durch allerhand „asketische" Prozeduren für „jenes einzig Unvergängliche" fertig zu machen, welches „die Gunst der Musen" verheißt. Also muß doch in der Philologie die Tendenz einer höheren, das ist: wirklich produktiven Bildung liegen? Sehr vermuthlich, — so denke ich mir! Nur daß durch einen sonderbaren Prozeß, in welchen ihre Disziplin gerathen ist, diese Tendenz einer völligen Zersetzung verfallen zu sein scheint. Denn so viel ist ersichtlich, daß die heutige Philologie auf den allgemeinen Stand der deutschen Bildung gar keinen Einfluß ausübt; während die theologische Fakultät uns Pfarrer und Konsistorialräthe, die juristische Richter und Anwälte, die medizinische Ärzte liefert, lauter praktisch nützliche Bürger, liefert die Philologie immer nur wieder Philologen, welche rein nur sich unter sich selbst von Nutzen werden.

Man sieht, die indischen Brahmanen waren nicht erhabener gestellt, und darf man daher von ihnen wohl dann und wann ein Gotteswort erwarten. Und wirklich erwarten wir dieß: wir erwarten nämlich, daß einmal aus dieser wundervollen Sphäre ein Mensch heraustrete, um ohne Gelehrtensprache und gräßliche Citate uns zu sagen, was denn die Eingeweihten unter der Hülle ihrer uns Laien so unbegreiflichen Forschungen gewahr werden, und ob dieses der Mühe der Unterhaltung einer so kostbaren Kaste werth sei. Aber das müßte dann etwas Rechtes, Großes und weithin Bildendes sein, nicht

dieses elegante Schellengeklingel, mit dem wir ab und zu in den beliebten Vorlesungen vor „gemischter" Zuhörerschaft abgefertigt werden. Dieses Große, Rechte, was wir erwarten, scheint nun aber sehr schwer auszusprechen zu sein: hier muß eine sonderbare, fast unheimliche Scheu herrschen, als ob man befürchte, gestehen zu müssen, daß, wenn man einmal ohne alle die geheimnißvollen Attribute der philologischen Wichtigkeit, ohne alle Citate, Noten und gehörigen gegenseitigen Bekomplimentirungen großer und kleiner Fachgenossen, einfach den Inhalt aller dieser Zurüstung an den Tag legen wollte, eine betrübende Armseligkeit der ganzen Wissenschaft, wie sie ihr etwa zu eigen geworden wäre, aufgedeckt werden müßte. Ich kann mir denken, daß für Den, der so etwas unternehmen würde, nichts übrig bleiben dürfte, als aus dem rein philologischen Fache in bedeutender Weise hinauszugreifen, um Belebung ihres unergiebigen Inhaltes aus den Quellen menschlicher Erkenntniß herbeizuholen, welche bisher vergebens wiederum auf Befruchtung durch die Philologie warteten.

Vermuthlich würde es nun aber einem Philologen, der sich zu solcher That entschlöße, etwa so ergehen, wie es Ihnen, werther Freund, jetzt ergeht, nachdem Sie sich zu der Veröffentlichung Ihrer tiefsinnigen Abhandlung über die Herkunft der Tragödie entschlossen haben. Auf den ersten Blick ersahen wir hier, daß wir es mit einem Philologen zu thun hatten, der zu uns, nicht aber zu den Philologen spreche; deßwegen ging uns denn auch einmal das Herz auf, und wir faßten einen Muth, welchen wir durch die Lektüre der gewöhnlichen, so citatenreichen und so tödtlich inhaltsarmen philologischen Abhandlungen, z. B. über Homer, die Tragiker u. dgl., bereits gänzlich verloren hatten. Dießmal hatten wir Text, aber keine Noten; wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Gevrügel der Bauern in der Schenke unter uns gestört zu werden. Aber es scheint, nachträglich soll uns nichts geschenkt sein: die Philologie bleibt dabei, Sie stünden auf ihrem Boden, seien daher keineswegs ein Emanzipirter, sondern nur ein Abtrünniger, und die Noten-

prügel seien Ihnen, wie uns, nicht zu erlassen. Wirklich ist der Hagel hereingebrochen: ein Dr. phil. hat zu dem gehörigen philologischen Donnerkeile gegriffen. Doch leben wir jetzt in der Jahreszeit, wo solch' ein Unwetter bald vorübergeht: so lange es wüthet, bleibt ein Vernünftiger wohl ruhig zu Hause; dem losgelassenen Stiere weicht man aus, und hält es, mit Sokrates, für absurd, den Huftritt des Esels mit einem menschlichen Fußtritte erwidern zu wollen. Doch uns, die wir dem Vorgange nur zuschauten, bleibt etwas zur Erklärung übrig, da wir nicht Alles an ihm verstanden.

Deßhalb wende auch ich mich eben mit Fragen an Sie.

Wir haben nicht geglaubt, daß es im „Dienste der Musen" so grob hergehe, und daß ihre „Gunst" eine solche Ungebildetheit zurücklasse, wie wir sie hier an einem „jenes einzig Unvergängliche" Besitzenden wahrnehmen mußten. Ein klassischer Sprachgelehrter, der einem „meinthalben" in demselben Satze noch ein „meinthalb" nachschickt, erscheint uns doch fast wie ein vom Biere zum Schnaps taumelnder Berliner Eckensteher aus der alten Zeit: genau dieses giebt uns aber der Dr. phil. U. W. v. M., pag. 18 seines Pamphlets zum Besten. Wer nun nichts von Philologie versteht, wie wir, weicht allerdings ehrfurchtsvoll den Behauptungen eines solchen Herren aus, wenn sie sich auf ungeheuere Citate aus dem Dokumenten-Archive der Zunft stützen; aber wir gerathen in den vollsten Zweifel, nicht etwa an der Unabsichtlichkeit des Nichtverständnisses Ihrer Schrift Seitens jenes Gelehrten, sondern an seiner einfachsten Befähigung, nur überhaupt das Allerklarste zu verstehen, wenn er z. B. den Sinn Ihres Goethe'schen Citates: „Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!" dahin auffaßt, als führten Sie diese Worte im optimistischen Sinne an, und Ihnen deßhalb (mit Entrüstung darüber, daß Sie nicht einmal Goethe verstehen könnten!) erklären zu müssen glaubt, daß „Faust so in bitterer Ironie frage". Wie soll man so etwas nennen? Eine auf öffentlichem litterarischem Wege vielleicht schwer zu beantwortende Frage!

Mir, für mein Theil, thut eine solche Erfahrung, wie ich sie an dem vorliegenden Falle mache, herzlich leid. Sie wissen, mit welchem Ernste ich noch in meiner Abhandlung über „Deutsche Kunst und deutsche Politik" vor einigen Jahren für die Pflege der klassischen Studien mich ereiferte, und einer immer übeleren Wendung unserer nationalen Bildung aus der zunehmenden Vernachlässigung derselben von Seiten unserer Künstler und Litteraten entgegensehen zu müssen glaubte. Was nützt es aber nun, wenn man sich auf dem Felde der Philologie Mühe giebt? Dem Studium J. Grimm's entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga" (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen. Was begegnet mir? Von unserer journalistischen Straßenjugend werde ich bis in die „Augsburger Allgemeine" hinein verhöhnt, und es begründet nun ein Dr. phil. auf dieses ihm „sprichwörtlich gewordene wigala weia" — wie er es anführt — seine Verachtung vor meiner „s. g. Poesie"! Und dieß geschieht alles mit der urdeutschen Orthographie seines Pamphlets, während andererseits kein affektirtes Theaterstückmachen unserer Modelitteraten fade und seicht genug ist, um z. B. von philologischen Erklärern des Nibelungenmythus' (wie ich dieß kürzlich antraf) nicht für bewundernswerthe Abschlüsse der alten Volkspoesie angesehen zu werden.

In Wahrheit, mein Freund, Sie sind uns hierüber einige Aufklärungen schuldig. Sie treffen in Denen, welche ich *wir* nenne, nämlich auf Solche, die von der schwärzesten Sorge für die *deutsche Bildung* erfüllt sind. Was diese Sorge vermehrt, liegt in dem sonderbar günstigen Rufe, in welchem diese Bildung bei den, mit ihrem einstigen Blüthenansatze spät erst bekannt gewordenen Aus-

ländern steht, und der auf uns wie mit narkotischer Betäubung, bis zu welcher wir uns gegenseitig beräuchern, zurück wirkt. Gewiß hat jedes Volk einen Keim zur Kretinisirung in sich: bei den Franzosen sehen wir, daß der Absinth jetzt dort fertig bringt, was die Akademie eingeleitet hat, nämlich, daß über alles Unverstandene, und deßhalb von dieser Akademie aus der nationalen Bildung Ausgeschiedene, endlich wie von albernen Kindern nur noch gelacht wird. Nun hat zwar unsere Philologie noch nicht die Macht jener Akademie, auch ist unser Bier nicht in der Weise gefährlich wie der Absinth; dennoch dürften andere Eigenschaften des Deutschen hinzutreten, die, wie seine Scheelsucht und dieser entsprechende hämische Begeiferungslust, verbunden mit einer um so verderblicheren Unwahrhaftigkeit, als ihr aus alten Zeiten der Anschein von Biederkeit anhaftet, so sehr bedenklicher Natur sind, daß die uns abgehenden Gifte durch sie nicht unleicht sich ersetzen dürften.

Wie steht es um unsere deutschen Bildungsanstalten?

Darnach fragen wir gerade Sie, der Sie so jung berufen und von einem ausgezeichneten Meister der Philologie vor Vielen bevorzugt wurden, den Lehrstuhl einzunehmen, und hier sich schnell ein so bedeutendes Vertrauen erwarben, daß Sie es wagen konnten, mit kühner Festigkeit aus einem vitiosen Zusammenhange herauszutreten, um mit schöpferischer Hand auf seine Schäden zu deuten.

Wir geben Ihnen hierzu Zeit. Nichts drängt Sie, am wenigsten wohl jener Dr. phil., welcher Sie einlädt, von Ihrem Lehrstuhle herabzusteigen, was Sie gewiß selbst aus Gefälligkeit gegen diesen Herren nicht thun würden, weil voraussichtlich wohl gerade Er dort, wo Sie gewirkt, nicht zum Nachfolger erwählt werden dürfte. Was wir von Ihnen erwarten, kann nur die Aufgabe eines ganzen Lebens sein, und zwar des Lebens eines Mannes, wie er uns auf das Höchste noththut, und als welchen Sie allen Denen sich ankündigen, welche aus dem edelsten Quelle des deutschen Geistes, dem tief innigen Ernste

in Allem, wohin er sich versenkt, Aufschluß und Weisung darüber verlangen, welcher Art die deutsche Bildung sein müsse, wenn sie der wiedererstandenen Nation zu ihren edelsten Zielen verhelfen soll.

Von Herzen grüßt Sie der Ihrige

Bayreuth, 12. Juni 1872. Richard Wagner.

VI.

Über die Benennung „Musikdrama".

Wir lesen jetzt öfter von einem „Musikdrama", erfahren auch, daß z. B. in Berlin es sich darum handelt, diesem Musikdrama auf dem Wege der Vereinsthätigkeit förderlich zu werden, ohne uns recht vorstellen zu können, was hiermit gemeint sei. Zwar habe ich Grund anzunehmen, daß mit dieser Bezeichnung zuerst meinen neueren dramatischen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klassifizirung zugedacht worden sei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, diese mir anzueignen, desto mehr gewahre ich dagegen andererseits die Neigung, mit dem Namen „Musikdrama" ein neues Kunstgenre zu bestimmen, welches, sehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit und ihren Tendenzen entsprechend, sich nothwendig herausbilden mußte, und nun für Jeden, etwan als bequemes Nest zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier, bereit liege.

Ich kann mich der schmeichelnden Ansicht einer so angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und dieß um so weniger, als ich nicht weiß, was ich unter dem Namen „Musikdrama" begreifen soll. Wenn wir mit Sinn und Verstand, dem Geiste unserer Sprache gemäß, zwei Substantive zu einem Worte verbinden, so bezeichnen wir mit

dem vorangestellten jedesmal in irgend welcher Weise den Zweck des nachfolgenden, so daß „Zukunftsmusik", obwohl eine Erfindung zu meiner Verhöhnung, dennoch als: Musik für die Zukunft*), einen Sinn hatte. In gleicher Weise erklärt, würde aber „Musikdrama", als: Drama zum Zweck der Musik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Musik hergerichtetes Drama war. Dieß meint man jedoch gewiß nicht: nur ist uns durch das beständige Lesen der Elaborate unserer Zeitungsschreiber und sonstiger schöngeistiger Litteraten das Bewußtsein eines richtigen Sprachgebrauches so sehr abhanden gekommen, daß wir den von Jenen erfundenen unsinnigsten Wortbildungen nach Belieben einen Sinn unterlegen zu dürfen glauben, wie wir denn dießmal hier mit „Musikdrama" gerade das Gegentheil des mit dem Worte gegebenen Sinnes bezeichnen wollen.

Betrachten wir den Fall nun aber näher, so ersehen wir, daß die Verhunzung der Sprache dießmal in der so beliebt gewordenen Umwandelung eines vorangehenden Adjektives in ein vorangeheftetes Substantiv besteht: anfänglich sagte man nämlich „musikalisches Drama". Vielleicht war es aber nicht nur jener soeben bezüchtigte übele Geist der Sprache, welcher die Verkürzung dieses musikalischen Drama's zu einem „Musikdrama" vornahm, sondern auch ein dunkeles Gefühl davon, daß ein Drama unmöglich musikalisch sein könnte, etwa wie ein Instrument, oder gar (was selten genug vorkommt) eine Sängerin „musikalisch" ist. Ein „musikalisches Drama" wäre, streng genommen, ein Drama gewesen, welches entweder selbst Musik macht, oder auch zum Musikmachen tauglich ist, oder gar Musik versteht, etwa wie unsere musikalischen Rezensenten. Da dieß nicht passen wollte, verbarg sich der unklare Sinn besser hinter einem völlig un-

*) Nämlich: für eine Zeit, wo man sie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde.

sinnigen Worte: denn mit „Musikdrama" war etwas gesagt, was kein Mensch noch gehört hatte, und gegen dessen Misdeutung man dadurch gesichert erschien, daß man annahm, bei einem so ernstlich zusammengestellten Worte werde doch Niemand etwan an die Analogie mit „Musikdosen" u. dgl. denken.

Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war dagegen wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches Drama. Die geistige Betonung des Wortes fiele somit auf das Drama, welches man sich vom bisherigen Opernlibretto verschieden dachte, und zwar namentlich darin verschieden, daß in ihm eine dramatische Handlung nicht eben nur für die Bedürfnisse der herkömmlichen Opernmusik hergerichtet, sondern im Gegentheile die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte. War nun das „Drama" hierbei die Hauptsache, so hätte dieses wohl gar der „Musik" vorangestellt werden müssen, da diese durch jenes näher bestimmt wurde, und, etwa wie „Tanzmusik" oder „Tafelmusik", hätten wir nun „Dramamusik" sagen müssen. Auf diesen Unsinn glaubte man nun wiederum nicht verfallen zu dürfen; denn, man mochte es drehen und wenden wie man wollte, die „Musik" blieb immer das eigentlich Störende für die Benennung, obwohl Jeder doch wiederum dunkel fühlte, daß sie trotz allem Anscheine die Hauptsache sei, und dieß nur noch mehr, wenn ihr durch das ihr zugesellte wirkliche Drama die allerreichste Entwickelung und Kundgebung ihrer Fähigkeiten zugemuthet ward.

Das Misliche für die Aufstellung einer Benennung des gemeinten Kunstwerkes war demnach jedenfalls die Annahme einer Nöthigung zur Bezeichnung zweier disparater Elemente, der Musik und des Drama's, aus deren Verschmelzung man das neue Ganze hergestellt sehen zu müssen vermeinte. Das Schwierigste hierbei ist jedenfalls, die „Musik" in eine richtige Stellung zum „Drama" zu bringen, da sie, wie wir dieses soeben ersehen mußten, mit diesem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen ist, und uns entweder viel mehr,

oder viel weniger als das Drama gelten muß. Der Grund hiervon liegt wohl darin, daß unter dem Namen der Musik eine Kunst, ja ursprünglich sogar der Inbegriff aller Kunst überhaupt, unter dem des Drama aber recht eigentlich eine That der Kunst verstanden wird. Wenn wir Worte an einander fügen und verbinden, zeigt es sich an der leichten Verständlichkeit des zusammengesetzten neuen Wortes sehr deutlich, ob wir die einzelnen Theile desselben für sich genommen noch recht verstehen, oder sie nur nach einer konventionellen Annahme noch verwenden. Nun heißt „Drama" ursprünglich That oder Handlung: als solche, auf der Bühne dargestellt, bildete sie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h, des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward. Mit seinem Namen bezeichnete man nun für alle Zeiten eine auf einer Schaubühne dargestellte Handlung, wobei das Wichtigste war, daß dieser Darstellung zugeschaut werden konnte, weßhalb der Raum, in welchem man sich hierzu versammelte, das „Theatron", der Schauraum hieß. Unser „Schauspiel" ist daher eine sehr verständige Benennung dessen, was die Griechen noch naiver mit „Drama" bezeichneten; denn hiermit ist noch bestimmter die charakteristische Ausbildung eines anfänglichen Theiles zum schließlichen Hauptgegenstande ausgedrückt. Zu diesem „Schauspiele" verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Theil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weßhalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit „der Theil, der Anfangs Alles war", und ihre alte Würde als Mutterschooß auch des Drama's wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen: sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deßhalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das scenische Gleich-

niß, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.

Die ungeheueren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien“, Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes. Wie glücklich waren sie, keinen Namen hierfür zu ersinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — ließen es namenlos. Aber es kamen die großen Kritiker, die gewaltigen Rezensenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo diese endlich ausgingen, kamen die absoluten Worte daran. Ein hübsches Verzeichniß, davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet“ zum Besten. Die Italiener brachten ein „Dramma per musica“ zu Stande, welches, nur mit verständigerer Wortfassung, ungefähr unser „Musikdrama“ ausdrückt; offenbar fand man aber diesen Ausdruck nicht befriedigend, und das wunderliche Wesen, welches hier unter der Zucht der Gesangsvirtuosen gedieh, mußte einen gerade so nichtssagenden Namen erhalten, als es das Genre selbst war. „Opera“, Plural von „Opus“, hieß diese neue Gattung von „Werken“, aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzosen aber Männchen machten, wodurch die neue Gattung sich als generis utriusque herauszustellen schien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere Kritik der „Oper“ geben, als wenn der Entstehung dieses Namens derselbe richtige Takt zugesprochen wird, wie derjenigen des Namens der „Tragödie“; hier wie dort waltete keine Vernunft, sondern ein tiefer Instinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unsinniges, hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten musikalischen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper“ beizubehalten: dieß läßt sie da wo sie sind, giebt ihnen kein falsches Ansehen, überhebt sie jeder Rivalität mit ihrem Textdichter, und, haben sie gute Einfälle für eine Arie, ein Duett, oder gar einen Trinkchor, so werden sie gefallen und Anerkennungswerthes leisten, ohne sich über die Gebühr anzu-

strengen, um am Ende gar noch ihre hübschen Einfälle zu verderben. Zu jeder Zeit hat es, wie Pantomimiker, so auch Citherspieler, Flötenbläser, und endlich Cantores, welche dazu sangen, gegeben: sind diese hie und da einmal berufen worden, etwas aus ihrer Art und Gewohnheit Hinausschlagendes zu leisten, so geschah dieß durch sehr einzeln stehende Wesen, auf welche man, ihrer unvergleichlichen Seltenheit wegen, über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg mit dem Finger der Geschichte weist; nie aber ist daraus ein Genre entstanden, in welchem, sobald man nur den rechten Namen dafür gefunden, das Außerordentliche für jeden Zutappenden zum gemeinen Gebrauche dagelegen hätte. In dem vorliegenden Falle wüßte ich selbst aber mit dem besten Willen nicht, welchen Namen ich dem Kinde geben sollte, welches aus meinen Arbeiten einen guten Theil der Mitwelt ziemlich befremdet anlächelt. Herrn W. A. Riehl vergeht, wie er irgendwo versicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen sieht: wie soll man nun ein solches unhör- und unsichtbares Ding nennen? Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das „Schauspiel" mich zu halten, da ich meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunstphilosophischer Titel gewesen, und hätte gut in die Register der zukünftigen Poloniusse unserer kunstsinnigen Höfe gepaßt, von welchen man annehmen darf, daß sie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächstens auch das Theater im entsprechenden deutschen Sinne vorwärts führen lassen werden. Allein, trotz allem dargebotenen Schauspiele, wovon Viele behaupten, daß es in das Monströse ginge, würde bei mir am Ende doch noch zu wenig zu sehen sein; wie mir denn z. B. vorgeworfen worden ist, daß ich im zweiten Akte des „Tristan" versäumt hätte, ein glänzendes Ballfest vor sich gehen zu lassen, während welches sich das unselige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Bosquet verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig skandalösen

Eindruck und alles dazu sonst noch Passende veranlaßt haben würde: statt dessen geht nun in diesem Akte fast gar nichts wie Musik vor sich, welche leider wieder so sehr Musik zu sein scheint, daß Leuten von der Organisation des Herrn W. A. Riehl darüber das Hören vergeht, was um so schlimmer ist, da ich dabei fast gar nichts zu sehen biete.

So mußte ich denn, da man sie, namentlich ihrer großen Unähnlichkeit mit „Don Juan" wegen, auch nicht als „Opern" passiren lassen wollte, verdrießlicher Weise mich entschließen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts Anderes als „Opern" kennen, und, man gebe ihnen ein noch so korrektes „Musikdrama", doch wieder eine „Oper" daraus machen. Um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des Bühnenfestspieles, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe. Die Benennung hiervon ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Gesangfeste, Turnfeste u. s. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein Spiel aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist. Wer nun diesem Bühnenfestspiele einmal beigewohnt haben wird, behält dann vielleicht auch eine Erinnerung daran, und hierbei fällt ihm wohl ebenfalls ein Name für Dasjenige ein, was ich jetzt als namenlose künstlerische That meinen Freunden darzubieten beabsichtige.

VII.

Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.

Wenn ich, um Ihre genauere Beachtung einem Werke zuzuwenden, welches zunächst nur als die Arbeit des Musikers Ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben dürfte, diese Absicht am erfolgreichsten durch den Vortrag eines Theiles des ihm zu Grunde liegenden dramatischen Gedichtes zu erreichen hoffe, glaube ich hiermit sofort den besonderen Charakter, welchen ich meiner Arbeit beizulegen mich veranlaßt sehe, auszudrücken, sowie nicht minder diejenige Eigenschaft meines Werkes zu bezeichnen, welche mich auf eine von den Gewohnheiten unseres Operntheaters abliegende Weise der Vorführung desselben vor das Publikum zu sinnen nöthigte.

Im Betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vortheiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden.

Das Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Drama's

zu erheben, konnte im Musiker nicht eher erwachen und sich kräftigen, als bis die großen Meister seiner Kunst das Bereich derselben in der Weise erweitert hatten, wie diese gegenwärtig als Wesen der deutschen Musik über alle Nebenbuhlerschaft siegreich zur Anerkennung gelangt ist. Durch ausgedehnteste Verwendung dieses Erbes unserer großen Meister auf das Drama sind wir dazu gelangt, die Musik mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nöthigung zu einer Motivirung durch Reflexion, gelangen kann, welche unsere großen Dichter nach abwechselnden Prinzipien aufsuchten, um schließlich über eben diese Möglichkeit durch die Mitwirkung der Musik in ein ahnungsvolles Nachsinnen zu verfallen.

Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unabläßig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Drama's ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen mußte, so ist nun dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung selbst stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in ihrem Mutterschooße verschließt.

Somit konnte es möglich werden, dem Dialoge, bei aller ihm nun geretteten naiven Präzision, eine das ganze Drama beherrschende Ausdehnung zu geben, und dieser Gewinn ist es, was heute mir er-

möglicht, ein dramatisches Gedicht, welches andererseits einzig der Möglichkeit einer vollständigen musikalischen Ausführung seine Entstehung verdankt, nackt als solches Ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogisirte Handlung demselben Urtheile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitirte Schauspiel geschriebenes Stück vorzulegen gewöhnt sind.

Durch die hiermit ihm vindizirte Eigenschaft durfte ich mich zugleich für berechtigt halten, ohne Befürchtung eines Fehlgriffes mein Werk von dieser einen Seite Ihnen zunächst zu zeigen, und, indem ich zugleich Sie auf das außerordentliche Unternehmen, welches mir zur vollständigen Vorführung desselben an das deutsche Publikum verhelfen soll, verweise, Sie von den Gründen in Kenntniß zu setzen, welche mir es wünschenswerth erscheinen ließen, nicht einer Gesellschaft von Opernfreunden, sondern einer Versammelung ernst erwägender und für eine originale Kultur des deutschen Geistes besorgter, wahrhaft Gebildeter überhaupt mein Werk wie mein Vorhaben anempfohlen zu wissen.

Bayreuth.

* * *

Ich fasse unter der voranstehenden Überschrift all' das mich mittheilungswerth Dünkende zusammen, was auf den endlich seiner Verwirklichung sich nähernden Plan einer, unter ausnahmsweisen Umständen zu bewerkstelligenden, scenischen Aufführung meines Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" einen entscheidenden Bezug hat, und beginne demgemäß mit dem nachfolgenden Schlußberichte über die Schicksale meines Werkes und des mit ihm zusammenhängenden Planes, um hier nochmals die Aufmerksamkeit meiner Leser auf die Beachtung des Charakters, welchen ich meiner Unternehmung beigemessen zu sehen wünsche, hinzulenken.

I.

Schlußbericht über die Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.

Aus den Schlußworten der Vorrede zur Herausgabe meines Bühnenfestspieles, wie ich sie am Ende des sechsten Bandes meiner gesammelten Schriften und Dichtungen von Neuem mittheilte, erkannte der geneigte Leser zur Genüge die hoffnungslose Stimmung, welche es mir endlich eingab, so, wie ich die Dichtung als Litteraturprodukt preisgegeben hatte, nun auch im Betreff der Verwendung der fertigen Theile meiner musikalischen Komposition nicht sonderlich schonungsvoller mehr zu verfahren. Schnitt ich für eine Konzertaufführung aus meinen Partituren einige Bruchstücke zurecht, so durfte ich, ähnlich wie bei jener Herausgabe, mir wohl ebenfalls mit dem Gedanken schmeicheln, daß es ja vielleicht nicht unmöglich wäre, auch auf diesem Wege die mir nöthige Aufmerksamkeit auf mein Werk und die mit ihm verbundene Tendenz zu ziehen. In der That war es verwunderlich, diese Bruchstücke einer Musik, welche, wie keine andere nur mit dem Hinblicke auf ein großes dramatisches Ganzes entstanden war, selbst in dieser verwahrlosenden Weise mit dem lebhaftesten Beifalle vom Publikum aufgenommen zu sehen, eine Erfahrung, welche bei einiger Gerechtigkeit der Beurtheilung die bis dahin gepflegte Ansicht, daß ich mit der Konzeption meines Werkes in das Chaos der Unverständlichkeit und Unmöglichkeit verfallen sei, in auf-

fallender Weise berichtigen hätte müssen. Immerhin blieb man aber dabei, daß es gut sei, sich mit mir nicht einzulassen.

Unter solchen Eindrücken gedieh meine Stimmung endlich so weit, daß ich mich gedrängt fühlte, etwas zu unternehmen, was mich der Atmosphäre aller Wünsche, Hoffnungen, ja Vorstellungen, und namentlich Bemühungen für mein großes Werk entheben sollte. Ich konzipirte die „Meistersinger von Nürnberg". — Noch zu geringem Theile war aber die musikalische Ausarbeitung dieses neuen Werkes vorgerückt, als der „Fürst", nach welchem ich in jenem Schlußworte das Schicksal frug, wirklich in meinen Lebensplan eintrat.

Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! Vollende dein Werk: ich will es! —

Der ferneren Zukunft, sollte in ihr mein Werk noch fortleben, kann es nicht vorenthalten bleiben, die Umstände kennen zu lernen, welche seit jener entscheidenden Begegnung bis auf den heutigen Tag mein Werk noch verhinderten, zur vollen That zu werden. Erschien es doch, als ob nun erst, da ich mit meinem ungemeinen künstlerischen Vorhaben an den hellen Tag gestellt war, all' der Widerwille, der bisher im Verborgenen versteckt dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Gewaltsamkeit sich entfesseln sollte. Wirklich mußte es dünken, als gäbe es nicht eines der Interessen, welche sowohl in unserer Presse wie in unserer Gesellschaft sich vertreten wissen, dem die Ausführung meines Werkes und des damit verbundenen Aufführungsplanes nicht in feindseligster Weise entgegenträte. Um der schamlosen Richtung, welche diese aus jeder Sphäre der Gesellschaft sich kundgebende Anfeindung nahm, und rücksichtslos den Beschützer wie den Beschützten traf, auszuweichen, mußte ich selbst es mir angelegen sein lassen, den hervorragenden, kräftigen

Charakter der Unternehmung, wie er hochsinnig ihr zuerkannt war, abzuschwächen, und diese dagegen in ein Geleise überzuleiten, in welchem sie zunächst ihren die allgemeine Wuth aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden sollte. Ich suchte sogar die öffentliche Aufmerksamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meistersinger" zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens im Betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen.

Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits doch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmten mich nun aber, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten. Der eigenthümliche Charakter des deutschen Kunstsinnes, so weit er sich im öffentlichen Geschmacke am Theater kundgiebt, muß Jeden, der hier nur das gemeinste Unterscheidungsvermögen antreffen zu können wähnt, bei einer ernsten Berührung mit ihm sofort inne werden lassen, daß seine Bemühungen um dieses Theater, sobald er hierfür die energische Willensmeinung des Publikums zu seiner Unterstützung aufsucht, gänzlich vergeblich sein müssen und nur gegen ihn aufreizen können So blieb es mir denn auch unmöglich, über mich zu gewinnen, an den früher, im Nachgeben gegen den Sturm von mir selbst eingeleiteten, Versuchen der Aufführung einzelner Theile meines großen Werkes mich zu betheiligen. Selbst der Ausfall dieser Versuche ist mir im Näheren unberichtet geblieben, da meine Freunde erkannten, daß ich hiermit zu verschonen wäre.

Durch das hierin angedeutete Opfer ward es mir dagegen aber möglich, dem ersten Anrufe meines erhabenen Wohlthäters an mich: vollende dein Werk! folgsam zu erwidern. Von Neuem war ich in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als ich jenen

überschwänglichen Plan entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche ich dießmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Der starke treue Schutz, der jetzt über der Ausführung meines Werkes wachte, ist nun aber derselbe, der es mir auch ermöglichte, voller Hoffnung und Vertrauen den Weg zu beschreiten, der mein Werk zu der allererst entworfenen Aufführung im rechten Sinne führen soll. Denn, widersetzte sich einst eine Gesammtheit dem hochsinnigen Beschlusse des einzelnen Mächtigen, so konnte ich mich jetzt mit dem, unter dem Schutze dieses Mächtigen zur Vollendung gediehenen Werke, an eine andere Gesammtheit wenden, welcher ich es nach ihrem eigenen Willen zur Ermöglichung seiner Aufführung übergeben durfte. Hierzu schritt ich durch eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunst vor, welcher ich die Darlegung meines Planes, wie er in jenem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles enthalten war, vorangehen ließ, um hieran die, in dem Folgenden enthaltene, bestimmtere Bezeichnung des Charakters meiner Unternehmung, so wie der Vortheile, deren Gewinn für das deutsche Theater überhaupt ich aus ihr mir zu versprechen glauben darf, anzuknüpfen.

„Bereits deutete ich in der Mittheilung meines älteren Planes „genugsam an, daß es mir in dem besonderen Falle, in welchem ich „mich mit meinem größeren Werke befand, vorzüglich darauf ankam, „mich einer vollständig korrekten Aufführung desselben zu versichern, „da sich mir als das Beklagenswertheste im Betreff des heutigen „Theaters herausgestellt hat, daß alle seine der Öffentlichkeit vorge„führten Leistungen, mit vielleicht einziger Ausnahme der niedrigsten

„Gattung derselben, an dem Hauptgebrechen der Inkorrektheit leiden.
„Der Grund hiervon ist verschiedentlich anderswo von mir beleuchtet
„worden, und hier will ich ihn nur als in der Unoriginalität
„unserer theatralischen Leistungen liegend bezeichnen: daß unsere Theater-
„vorstellungen nur unvollkommene, oft gänzlich entstellende Nachahmungen
„einer undeutschen Theaterkunst sind, kann am wenigsten uns dadurch
„verdeckt werden, daß selbst unsere deutschen Autoren für die Konzep-
„tion und den Styl ihrer Theaterarbeiten einzig in der Nachahmung
„des Auslandes befangen sind. Wer nur unser Theater kennt, muß
„daher nothwendig einen falschen Begriff von der theatralischen Kunst
„überhaupt erhalten, welcher bei wahrhaft Gebildeten zur Geringschä-
„tzung derselben, bei dem größeren, urtheilsloseren eigentlichen Theater-
„publikum aber zu einer Entartung des Geschmackes führt, durch deren
„Rückwirkung auf den Geist des Theaters dieser nothwendig wieder-
„um einer immer tieferen Entsittlichung zugetrieben wird.

„Der einzig ersprießliche Weg, unserem Theater selbst mit der
„Zeit nützlich zu werden, scheint mir daher dieser zu sein, daß Werke,
„welche schon ihrer Originalität wegen die höchste Korrektheit ihrer
„Aufführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck
„zu machen, zunächst diesem Theater nicht übergeben werden dürfen,
„weil es die in ihnen liegende Tendenz sich nicht anders, als durch
„Verstümmelung und gänzliche Unkenntlichmachung derselben assimi-
„liren kann. Dagegen aber würden solche Werke auch unserem The-
„ater dadurch förderlich werden können, daß sie, außerhalb desselben
„gestellt, und seiner verderblichen Wirksamkeit entzogen, in vollster
„Korrektheit und ungetrübter Reinheit ihm als zuvor unverständliche,
„jetzt aber allseitig klar verstandene Vorbilder entgegengehalten
„würden.

„Durch bloße Auferlegung kunsttendenziöser Prinzipien kann dem
„deutschen Theater in keiner Weise Hilfe zugeführt werden, da dieses,
„wie es nun einmal ist, zu einer Gewohnheit, und somit zu einer
„Macht geworden ist. Seine Fehler liegen in seiner ganzen Organi-

„sation begründet, welche als eine vitiose Nachbildung des Auslandes „bei uns, so gut wie die französische Kleidermode, sich festgesetzt hat. „Müssen wir uns daher für zu schwach halten, um an seinem Be„stehen rütteln zu wollen, so haben wir hiergegen, wenn uns die „Entfaltung des deutschen Geistes in seiner Eigenthümlichkeit auch „auf diesem, den öffentlichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beein„flussenden Kunstgebiete am Herzen liegt, eine ganz neue, von der „Wirksamkeit jenes Theaters so weit wie möglich abliegende, Institution „in das Auge zu fassen. Die Grundzüge einer solchen mir vorzu„führen, hat mir die eigene Bedrängniß eingegeben. Sie würde, „wie ich dieß bereits in jenem Vorworte bezeichnete, dem Organis„mus des deutschen Wesens, welcher sich gegenwärtig im wieder ent„standenen deutschen Reiche politisch auszubilden im Begriffe ist, ganz „vorzüglich entsprechen, da die in ihr wirkenden Kräfte stets den „Theilen des Ganzen angehören würden. Sie soll zunächst nichts „Anderes bieten, als den örtlich fixirten periodischen „Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte „Deutschlands zu Übungen und Ausführungen in einem „höheren deutschen Originalstyle ihrer Kunst, welche „ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen „nicht ermöglicht werden können.

„Für die Ermöglichung in diesem Sinne bewerkstelligter theatra„lischer Aufführungen stütze ich mich zunächst auf die Theilnahme, „welche meine eigenen dramatischen Arbeiten beim deutschen Publikum „gefunden haben, indem ich annehme, daß diese Theilnahme in einem „erhöheten Grade meiner größten Arbeit sich zuwenden dürfte, wenn „ich erkläre, daß diese in einem Style ausgeführt ist, dessen Be„rechtigung ich für jetzt nur durch eine solche korrekte theatralische Vor„führung nachzuweisen vermag, wie sie einzig in der Ausführung des „von mir vorgelegten Planes mir gewährleistet werden kann. Ich „rechne hierbei mit Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht „meines Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der

„theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, daß dieser Erfolg „zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wiederkehr ähnlicher „Aufführungen sich aussprechen werde, für welche dann, in immer „weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gattung dramatischer Ar„beiten, stets solche Werke bestimmt sein sollten, welche, der Origi„nalität ihrer Konzeption und ihres wirklich deutschen Styles wegen, „auf eine besonders korrekte theatralische Aufführung Anspruch zu „erheben haben.

„Da ich auch über die heilsamen und nach jeder Seite hin „förderlichen Konsequenzen dieser Annahme, wenn sie sich glücklich be„währen sollte, an anderen Orten mich näher verbreitet habe, will ich „hier nur noch bezeichnen, in welcher Weise ich mir die praktische „Ausführung der auf allmähliche Erweiterung berechneten Unter„nehmung denke.

„Zunächst glaube ich einzig an die thätige Unterstützung wirk„licher Freunde meiner Kunst und Kunsttendenzen mich wenden zu „dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mithilfe zur Er„reichung meines Zweckes, einer Aufführung meines großen Bühnen„festspieles nach meinem Sinne, anempfehle. Diese fordere ich dem„nach förmlich hiermit auf, durch einfache Anmeldung ihrer, meinem „Unternehmen förderlich gewogenen Gesinnung, sich mir namhaft „machen zu wollen. Bin ich so glücklich, auf diesem Wege zu einer „genügenden Hoffnung zu gelangen, so soll den angemeldeten Gön„nern meiner Unternehmung das einfache Mittel angezeigt werden, „welches sie in den Stand setzen wird, sich in einem Vereine Gleich„gesinnter zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden „Aufführungen zu machen. Den Charakter einer wahrhaft nationalen „Unternehmung würde ich dieser auf eine freie Vereinigung be„gründeten in einem vorzüglichen Sinne auch dann noch zusprechen „zu dürfen glauben, wenn außerdeutsche Freunde meiner Kunst sich „zur Theilnahme an ihr meldeten, da ich bei der großen Aufmerk„samkeit, welche von gebildeten Ausländern dem deutschen Kunstgeiste

„in dieser Richtung zugewendet wird, anzunehmen habe, daß es eben „auf die Reinheit und Originalität der Entwickelung dieses, „Geistes ankomme, wenn die von seinem wohlthätigen Einflusse auch „im Auslande gehegten Erwartungen sich erfüllen sollen, somit hier „immer es gerade Dem gilt, was uns selbst im besten nationalen „Sinne so besonders angelegen sein muß.

„Sollte nun diese erste Unternehmung auf der Grundlage einer „freien Vereinigung zu dem bezeichneten nächsten Zwecke von einem „glücklichen und, wie ich mir vorstelle, über meine weiter gehende „Absicht hierbei günstig belehrenden Erfolge begleitet werden, so „würde nun die Befestigung des einen flüchtigen Unternehmens zu „einer wirklichen national-künstlerischen Institution in Erwägung zu „treten haben. Da ich auch über den Charakter und die Tendenz „dieser Institution, und namentlich darüber, worin diese von jedem „unserer stehenden Theater sich zu unterscheiden habe, bereits näher „mich vernehmen ließ, wäre jetzt für das Erste nur zu bestätigen, „daß diese wiederum durch eine Vereinigung aller, oder wenigstens „der besonders dotirten, deutschen Theater am zweckmäßigsten ver-„wirklicht sich denken ließe. Wenn ich für die Erreichung meines „nächsten Zweckes hiervon gänzlich absah, so geschah dieß aus der in „mir fest begründeten Voraussicht, daß bei der jetzigen Tendenz dieser „Theater und ihrer Leiter meine etwa an sie ergehende Aufforderung „im besten Falle zu den größten Misverständnissen, und in Folge „dieser zu einer heillosen Verwirrung geführt haben würde. Erst „der richtige Eindruck, welchen ich mir von einem günstigen Ausfalle „meiner Unternehmung erwarte, könnte auch nach dieser Seite hin „die nöthige Klarheit verbreiten; und allerdings stünde eine ersprieß-„liche Einwirkung der von mir gemeinten dauernden Institution auf „diese Theater nur dann zu erwarten, wenn sie von diesen endlich „selbst mit hervorgerufen und unterstützt würde.

„Hierfür aber die richtige Grundlage zu geben, dürfte dann „leicht eine ernstliche Aufgabe einer für die nationale Sittlichkeit in

„einer edlen Bedeutung besorgten Reichsbehörde werden. Denn „gewiß ist es, daß die öffentliche Sittlichkeit sehr wohl nach dem „Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation beurtheilt werden kann: „keine Kunst wirkt aber so mächtig auf die Phantasie und das Ge„müth eines Volkes, als die täglich ihm öffentlich gebotene theatra„lische. Wollen wir einen vertrauensvollen Zweifel daran hegen, „daß die höchst bedenkliche Wirksamkeit des Theaters in Deutschland „durch den Zustand der Sittlichkeit der Nation veranlaßt worden sei, „und wollen wir den Erfolg dieser Wirksamkeit bisher nur als einen „misleiteten öffentlichen Geschmack anerkennen, so ist doch mit Sicher„heit zu sagen, daß eine Veredelung des Geschmackes und der, noth„wendig durch diesen beeinflußten Sitten, auf das Energischeste durch „das Theater geleitet und unterstützt werden muß. Und auf diese „Erwägungen die Leiter der Nation hingewiesen zu haben, würde „nicht die geringste Genugthuung sein, die aus einem glücklichen Er„folge meiner hiermit angekündigten Unternehmung mir erwachsen „könnte."

Glaube ich mit dem Voranstehenden auch über die Bedeutung, welche ich dem Unternehmen, zu dessen Förderung ich die Freunde meiner Kunst aufforderte, beimesse, mich klar genug ausgedrückt zu haben, so möchte ich jetzt noch den Charakter, welchen ich der zuvor von mir angesprochenen „anderen" Gesammtheit beilege, näher bezeichnen.

Hierfür sei es mir zuvörderst gestattet, aus dem Berichte über die Schicksale meines „Nibelungenringes"*) eine Bezeichnung zu wiederholen, mit welcher ich dort meinen Entschluß, mich auch für jede fernere künstlerische Unternehmung von Paris aus wiederum Deutschland zuzuwenden, verständlich zu machen suchte. Ich sagte da:

---

*) Am Schlusse des sechsten Bandes der gesammelten Schriften und Dichtungen.

„es war gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende Geheimniß schärfte". Dieses „Geheimniß", wie es einerseits klar und wahrhaftig in mir lebte, hatte ich nun andererseits unter der Decke jener schlechten Öffentlichkeit ebenfalls aufzusuchen, um mit dem in mir deutlich lebenden es gleichmäßig an den vollen Tag zu bringen. Es ist mir zur großen, ja erlösenden Wohlthat geworden, nach verzweiflungsvollem Ausschweifen, welches mich in die seltsamsten Berührungen bringen konnte, dieses auch außer mir aufgesuchte Geheimniß als das wahre Wesen des deutschen Geistes auffinden zu dürfen. Ich hatte unter Mühseligkeiten aller Art mich zu der Erkenntniß zu bringen, daß die widerliche Erscheinung, in welcher dieser Geist der äußerlichen Beurtheilung sich bloßstellte, eben seine Entstellung war; daß er in dieser sich so übel, ja in vieler Beziehung so lächerlich ausnahm, konnte bei näherer Betrachtung als ein Zeugniß für seine ursprüngliche Tugend gelten. Die Geschichte belehrt uns darüber, um welches tief ernstlichen Gewinnes willen der Deutsche über zwei Jahrhunderte lang seine äußerliche Selbständigkeit aufopferte; daß er zwei Jahrhunderte über nur an der Unselbständigkeit seines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit seines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europa's als „Deutscher" erkannt wurde, gereicht ihm, im Betracht der unseligen Umstände seines Weiterlebens, weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherheit, etwa wie der Pole das der französischen Kultur, getragen hätte. Gerade aus den üblen Eigenschaften seines öffentlichen Wesens war zu schließen, daß seine wahren Eigenschaften hierbei nicht in das Spiel kamen, da sie eben nur in einer jeden Augenblick erkenntlichen Entstellung sich kundgaben. Um dieser so kläglich täuschenden Erscheinung gegenüber nicht zu verzagen, bedurfte es eines fast gleich starken Glaubens, wie ihn der Christ der Täuschung der Welterscheinung

selbst gegenüber aufrecht zu erhalten hat. Dieser Glaube war es, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheueren Muthe beseelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politischen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken. Das Geheimniß, zu dessen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugnisse dafür bestehen, daß der nun gefürchtete Deutsche auch in seiner öffentlichen Kunst fernerhin zu achten sei.

Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieses Geheimnisses und an die Möglichkeit seiner Aufdeckung, kaum geringeren Muthes, als der dem Staatsmanne nöthige es war, der nur die lange gesparte Kraft einer in steter Ausbildung thätig gebliebenen Organisation genau zu ermessen hatte, um diese Kraft sich zu eigen zu machen; wogegen der Künstler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil sie die Öffentlichkeit am wirkungsvollsten berührt, auch die bedeutendste Wirkung auf diese zu erzielen ist, den eigentlichen Inbegriff der Verwahrlosung des öffentlichen Kunstsinnes in eine fast gleich kräftige Organisation eingeschlossen findet, als Jener die männliche Wehrkraft der Nation fand.

Daß in dieser Sphäre, welche ich soeben genügend angedeutet zu haben glaube, die Verderbniß des deutschen Geistes sich nicht nur auf das ästhetische Gefühl und Urtheil, sowie die Empfänglichkeit des Gemüthes hierfür, sondern auch auf den moralischen Sinn aller an der Pflege und Ausbeutung dieser vorangehenden Verderbniß Betheiligten erstreckte, dieß war das im Kampfe hiergegen am schmerzlichsten zu Überwindende. Eine von keinem Betheiligten wahrhaft verstandene, daher um ihrer selbst willen geachtete und geliebte Kunst, muß in jede ihrer Berührungen mit dem Leben der Öffentlichkeit einen Dunst von Nichtswürdigkeit verbreiten, der, je allgemeiner diese Kunst wirkt, desto weiter hin nothwendig Alles verpestet.

Wo war nun das dem meinigen entsprechende „Geheimniß", unter der bis in die Tiefen des sittlichen Bewußtseins dringenden Gewandung unserer giltigen und machtvoll organisirten Öffentlichkeit,

aufzusuchen? Unmöglich dünkt es, den Staatsmann den Blick hierher werfen zu lassen. Wie frivol und lächerlich hier Alles erscheint, würden wir sofort erfahren, wenn wir einem unserer Parlamente darüber in Diskussion zu gerathen zumuthen wollten. Daß hier Alles so ehrlos ist, wie die deutsche Politik es vor ihrer großen Erhebung war, kann Denen kaum ersichtlich werden, welche nach den Anstrengungen mit Staatsgeschäften „in Ruh' was Gutes speisen wollen". Uns bekümmert es nur, daß die Herren dann so schlechte, unnährende Küche vorfinden; und wollen wir sie hier mit Mühe und Aufopferung heute einmal gut versorgen, so können wir doch nicht verhindern, daß sie morgen das Schlechteste mit nicht minderem Behagen, wie heute das Vortrefflichste verzehren; was uns nun wieder mit Recht verdrießt, und dazu bestimmt, ihre Küche den Sudlern zu überlassen. —

Da ich das deutsche Wesen in seinen idealen Anlagen aufzusuchen hatte, mußte mir die unmittelbar betheiligte Künstlerschaft hierfür näher stehen, als das sogenannte Publikum. Hier durfte ich von den Anlagen des eigentlichen Musikers zunächst ausgehen, und meine ermuthigende Freude daran gewinnen, daß dieser so schnell für die Erfassung des Richtigen befähigt war, sobald ihm dieß in kundiger Weise gezeigt wurde; ihm nahe stehend, wenn auch in viel verderblichere Gewohnheiten verwickelt, traf ich den musikalischen Mimen an, welcher, bei wirklicher Begabung, die wahre Sphäre seiner Kunst sofort erkennt und willig beschreitet, sobald ihm aus ihr das richtige Beispiel vorgeführt wird.

Auf diesen zuerst erkannten hoffnunggebenden Eigenschaften beruhte dann die in mir sich begründende Ansicht, daß für die vorzügliche Leistung der Künstlerschaft auch die verständnißvolle Anerkennung nicht fehlen werde; die voraussehende Annahme einer solchen höheren Befriedigung bei allen Denen zu erwecken, deren Hilfe ich zur Förderung meiner Unternehmung bedarf, hierin bestand die weitere mir zufallende Arbeit. Sollte ich nun durch alle die Anregungen,

deren ich mich sowohl durch die Aufstellung des Beispieles guter Kunstleistungen, als durch die nöthig erachtete Belehrung über mir zunächst klar gewordene Probleme befleißigte, die thätige Aufmerksamkeit eines für die Erreichung meines Zweckes genügend zahlreichen Theiles des deutschen Publikums gewonnen haben, so muß ich in diesem die neue Gesammtheit erkennen, welche ich aufzusuchen hatte. Sie würde demnach der Kern unter der Gewandung sein, den ich anzutreffen voraussetzte: nicht einer besonderen Klasse der Gesellschaft angehörend, sondern alle Ränge derselben durchdringend, wird sie in meinen Augen die thätig gewordene Empfänglichkeit des deutschen Gefühles für die originale Kundgebung des deutschen Geistes auf demjenigen Gebiete repräsentiren, welches bisher der undeutschesten Pflege zur Verwahrlosung überlassen war.

II.

Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben.

(An Freifrau Marie von Schleinitz).

Hochverehrte Frau!

Als ich für die Patrone und Gönner meiner Unternehmung die nachfolgenden Berichte aufsetzte, fand ich mich veranlaßt, einen einzigen der mir hilfreich gewordenen Freunde beim Namen zu nennen: es war der, den uns ein früher Tod entriß; die lebenden und thätig wirkenden schloß ich meinen Berichten nur durch die charakteristische Bezeichnung ihrer Theilnehmung am Werke selbst ein. Wenn ich nun Ihnen zu allernächst die Mittheilungen, welche andererseits gerade Ihnen so Wohlbekanntes nur enthalten, vorlege, so geschieht dieß wiederum auf Antrieb des Wunsches, die lebendigste Theilnehmerin, deren unermüdlichem Eifer und Beistande meine große Unternehmung fast ausschließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit der innigen Verehrung genannt wird, in welcher ich für immer verharre als

Ihr dankbar ergebener Diener

Bayreuth, 1. Mai 1873. Richard Wagner.

Mit der vor einiger Zeit veröffentlichten Aufforderung an die Freunde meiner Kunst zur Betheiligung an der von mir entworfenen Unternehmung, hatte ich im wahrhaftigsten Sinne eben nur an ein persönlich mir unbekanntes Allgemeines eine Frage gerichtet, deren Beantwortung ich jetzt zu meiner Belehrung abzuwarten hatte.

Nur sehr wenigen näheren Freunden theilte ich meine bestimmteren Ansichten darüber, wie der von mir angesprochenen Theilnahme eine feste Form zu geben sei, ausführlicher mit. Von diesen Freunden erfaßte der jüngste, der ungemein begabte und energische Karl Tausig, die hiermit sich darstellende Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe: mit einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich meiner Kunst befreundeten Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone meiner Unternehmung zu werben, um die für den Bau eines provisorischen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herstellung einer vollendet edlen Scenerie, sowie für die Entschädigung der zu den Aufführungen selbst herbeizuziehenden, ausgewählten Künstlerpersonale, unerläßlich dünkende Summe von dreimal hundert tausend Thalern durch Patronat-Antheile von je dreihundert Thalern, uns zur Verfügung stellen zu können. Kaum hatte er den Weg der von ihm sich selbst vorgezeichneten Wirksamkeit betreten, als ihn, in seinem dreißigsten

Lebensjahre, ein jäher Tod uns entriß. Mein letztes Wort an ihn hatte ich seinem Grabsteine anzuvertrauen: es sei hier, als an nicht unwürdig dünkender Stelle, wiederholt.

Grabschrift für Karl Tausig.

„Reif sein zum Sterben,
„des Lebens zögernd sprießende Frucht,
„früh reif sie erwerben
„in Lenzes jäh erblühender Flucht,
„war es Dein Loos, war es Dein Wagen, —
„wir müssen Dein Loos wie Dein Wagen beklagen." —

Tief betroffen ward mir die zuvor an ein „Allgemeines" gerichtete Frage, jetzt zu einer Frage an das Schicksal.

Unerschütterlich wirkte der, nun so empfindlich geschmälerte, enge Freundeskreis im Sinne des Dahingeschiedenen fort: ein Mächtigster war als Patron gewonnen, und unvermuthet zeigte sich ein thätiger Sinn minder Mächtiger, ja Unmächtiger, um durch Vergesellschaftung eine neue, wirkliche Macht für mich erstehen zu lassen. In Mannheim rief ein, bis dahin persönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunst und meiner Tendenzen, von gleich ernstlich gewogenen Genossen unterstützt, einen Verein zur Förderung des von mir angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher sich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen: „Richard-Wagner-Verein" beilegte. Sein Beispiel fand Nachahmung: in Wien erstand ein zweiter gleich sich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehren deutschen Städten ähnliche Vereine sich nachbildeten. Ja, über die deutschen Grenzen hinaus, in Pest, Brüssel, London, endlich New-York gründeten sich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüße und Verheißungen zusandten.

Es dünkte mich nun an der Zeit, die nöthigen Vorbereitungen zur Ausführung meines Unternehmens zu treffen. Bereits im Früh-

jahr 1871 hatte ich das hierfür von mir erwählte Bayreuth still und unbemerkt für meinen Zweck in Augenschein genommen: das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewahrwerden seiner inneren Konstruktion zwar sofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt selbst meinen Wünschen entsprochen, so daß ich jetzt im winterlichen Spätherbste desselben Jahres meinen Besuch daselbst wiederholte, dießmal aber, um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuth's selbst in unmittelbaren Verkehr zu treten. Ich habe an dieser Stelle nicht zu wiederholen, welchen ernstlichen Dank ich den werthen, hochgeehrten Männern schulde, deren jede Erwartung übertreffendes gastliches Entgegenkommen meinem kühnen Unternehmen jetzt den heimischen Grund und Boden zuführte, auf dem es fortan mit meinem eigenen Leben gedeihen soll. Ein unvergleichlich schönes und ausgiebiges Grundstück, unweit der Stadt selbst, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geschenkt. Nachdem ich über die Konstruktion desselben mit einem, im Fache der inneren Einrichtung von Theatern ausgezeichnet erfahrenen und als erfindungsreich bewährten Manne mich verständigt hatte, konnten wir einem, des Theaterbaues ebenfalls kundigen Architekten den weiteren Entwurf und die Ausführung des provisorischen Gebäudes übertragen; und trotz großer Schwierigkeiten, welche die Ordnung des ganzen, so ungewohnt sich darstellenden Geschäftes mit sich führte, gelangten wir so weit, für den 22. Mai des Jahres 1872 unseren Freunden und Patronen die Grundsteinlegung des Bauwerkes anzukündigen.

Hierzu verfiel ich auf den Gedanken, den zusammenberufenen Gönnern zugleich eine möglichst vollendete Aufführung der großen neunten Symphonie unseres Beethoven, als künstlerische Entschädigung für die Bemühung ihrer Zusammenkunft in Bayreuth, zu bieten. Die einfache Aufforderung, welche ich an die vorzüglichsten Orchester, Sängerchöre, sowie an einzelne berühmte Künstler

erließ, genügte, mir ein so vortreffliches Ausführungs-Personal zu gewinnen, wie es wohl kaum je zu solchem Zwecke sich vereint fand.

Es war unabweislich, in diesem ersten Gelingen ein hoch ermuthigendes Anzeichen für das spätere Gelingen der großen theatralischen Aufführungen selbst zu erkennen. Auch war die hieraus entspringende Stimmung aller Theilnehmer so vortrefflich, daß selbst die Ungunst des Wetters, welche die Vornahme des Aktes der Grundsteinlegung belästigte, die heiter erregte Laune nicht einzuschüchtern vermochte. Der in dem Grundsteine zu verschließenden Kapsel übergaben wir, außer einem Weihegruße des erhabenen Beschützers meines besten Schaffens und Wirkens, sowie mehreren beziehungsvollen Dokumenten, einen von mir aufgezeichneten Vers:

„Hier schließ' ich ein Geheimniß ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

An die Versammlung selbst aber richtete ich die folgende Rede.

„Meine Freunde und werthen Gönner!

„Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn „gewiß noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben meiner „Verheißung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu gründen, „und geben mir die Mittel, dieses Theater in deutlichem Entwurfe „vor Ihnen aufzurichten. Hierzu soll für das Erste das provisorische „Gebäude dienen, zu welchem wir heute den Grundstein legen. Wenn „wir uns hier zur Stelle wiedersehen, soll Sie dieser Bau begrüßen, „in dessen charakteristischer Eigenschaft Sie sofort die Geschichte „des Gedankens lesen werden, der in ihm sich verkörpert. Sie „werden eine mit dem dürftigsten Materiale ausgeführte äußere „Umschalung antreffen, die Ihnen im glücklichsten Falle die flüchtig „gezimmerten Festhallen zurückrufen wird, welche in deutschen

„Städten zu Zeiten für Sänger- und ähnliche genossenschaftliche „Festzusammenkünfte hergerichtet, und alsbald nach den Festtagen „wieder abgetragen wurden. Was von diesem Gebäude jedoch auf „einen dauernden Bestand berechnet ist, soll Ihnen dagegen immer „deutlicher werden, sobald Sie in sein Inneres eintreten. Auch hier „wird sich Ihnen zunächst noch ein allerdürftigstes Material, eine „völlige Schmucklosigkeit darbieten; Sie werden vielleicht verwundert „selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welchen jene gewohnten „Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt waren. Dagegen werden „Sie in den Verhältnissen und den Anordnungen des Raumes und „der Zuschauerplätze einen Gedanken ausgedrückt finden, durch „dessen Erfassung Sie sofort in eine neue und andere Beziehung „zu dem von Ihnen erwarteten Bühnenspiele versetzt werden, als „diejenige es war, in welcher Sie bisher beim Besuche unserer „Theater befangen waren. Soll diese Wirkung bereits rein und „vollkommen sein, so wird nun der geheimnißvolle Eintritt der „Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von sce- „nischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen „Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirk- „lichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen „kundgeben sollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen „eben nur provisorisch zu Ihnen sprechen; so weit das künstlerische „Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im scenischen, wie „im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden. —

„So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf Dauer „Berechnete unseres Gebäudes nannte, in die möglichst vollendete „Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung abzielenden Theiles „verlegt. Muß ich das Vertrauen in mich setzen, die hiermit gemeinte „künstlerische Leistung zum vollen Gelingen zu führen, so fasse ich den „Muth hierzu nur aus einer Hoffnung, welche mir aus der Ver- „zweiflung selbst erwachsen ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist, „und hoffe auf seine Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres

„Lebens, in denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in „allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hierfür vor „Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiß, wie „willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald der „deutsche Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue auf die „dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, daß sie wie zu „einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald der deutsche „Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahrlosenden Gefallkunst „zu der ächten Bewährung ihres so bedeutenden Berufes zurückleitete. „Ich vertraue auf unsere Künstler, und darf dieß laut aussprechen an „dem Tage, der eine so auserwählte Schaar derselben auf meinen „bloßen freundschaftlichen Anruf aus den verschiedensten Gegenden „unseres Vaterlandes um mich versammelte: wenn diese, in selbstver„gessener Freude an dem Kunstwerke, unseres großen Beethoven's „Wunder-Symphonie Ihnen heute als Festgruß zutönen, dürfen wir „Alle uns wohl sagen, daß auch das Werk, welches wir heute gründen „wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenngleich wir „Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in ihm zu verwirk„lichenden Idee verbürgen können.

„An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke auch „seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende monu„mentale Gehäusung zu sichern?

„Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon als „die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth". Ich bin „nicht berechtigt, diese Bezeichnung als giltig anzuerkennen. Wo wäre „die „Nation", welche dieses Theater sich errichtete? Als kürzlich in „der französischen National-Versammlung über die Staatsunterstützung „der großen Pariser Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner „für die Forterhaltung, ja Steigerung der Subventionen sich feurig „verwenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht nur „Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von ihnen aus die „Gesetze seiner Geisteskultur zu empfangen gewohnt sei. Wollen wir

„uns nun die Verlegenheit, die Verwirrung denken, in welche ein „deutsches Parlament gerathen würde, wenn es die ungefähr gleiche „Frage zu behandeln hätte? Seine Diskussionen würden vielleicht zu „der bequemen Abfindung führen, daß unsere Theater eben keiner „nationalen Unterstützung bedürften, da die französische National=„Versammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im besten „Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, wie noch vor „wenigen Jahren in unseren verschiedenen Landtagen dem deutschen „Reiche es widerfahren mußte, nämlich: als Chimäre.

„Baute sich auch vor meiner Seele der Entwurf des wahrhaften „deutschen Theaters auf, so mußte ich doch sofort erkennen, daß ich „von Innen und Außen verlassen bleiben würde, wollte ich mit „diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch meint Mancher wohl, „was Einem nicht geglaubt werden könne, würde vielleicht Vielen „geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, eine ungeheuere Actien=Gesell=„schaft zusammenzubringen, welche einen Architekten beauftrüge, ein „prachtvolles Theatergebäude irgendwo aufzurichten, dem man dann „kühn den Namen eines „deutschen Nationaltheaters" geben dürfte, „in der Meinung, es würde darin gar bald von selbst auch eine „deutsch=nationale Theaterkunst sich herausbilden. Alle Welt ist heut' „zu Tage in dem festen Glauben an einen immerwährenden, und „namentlich in unserer Zeit äußerst wirksamen, sogenannten Fortschritt, „ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn fortge=„schritten werde, und was es überhaupt mit diesem „Schreiten" und „diesem „Fort" für eine Bewandtniß habe; wogegen Diejenigen, welche „der Welt wirklich etwas Neues brachten, nicht darüber befragt wurden, „wie sie sich zu dieser fortschreitenden Umgebung, die ihnen nur „Hindernisse und Widerstände bereitete, verhielten. Der unverholenen „Klagen hierüber, ja der tiefen Verzweiflung unserer allergrößten „Geister, in deren Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortschritt „sich kundgab, wollen wir an diesem Festtage nicht gedenken; wohl „aber dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine so ungemeine

„Auszeichnung gewähren, es gestatten, seine innige Freude darüber „kundzugeben, daß der eigenthümliche Gedanke eines Einzelnen schon „bei seinen Lebzeiten von so zahlreichen Freunden verstanden und „förderlich erfaßt werden konnte, wie Ihre Versammlung heute und „hier mir dieß bezeugt.

„Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines eigensten „Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine Entwürfe mich an „Theilnehmende zu wenden: nur um Ihre Mithilfe für mein Werk „konnte ich Sie angehen: dieses Werk rein und unentstellt Denjenigen „vorführen zu können, die meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit „bezeigten, trotzdem sie ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vor„geführt werden konnte, — dieß war mein Wunsch, den ich Ihnen „ohne Anmaaßung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persön„lichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, darf ich „für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den Stein legen „wollen, der das ganze, uns noch so kühn vorschwebende Gebäude „unserer edelsten deutschen Hoffnungen tragen soll. Sei es jetzt auch „bloß ein provisorisches, so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne „sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äußere Form des deutschen „Wesens eine provisorische war. Dieß aber ist das Wesen des deut„schen Geistes, daß er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm „wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und „dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch nach „außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigenthümlichkeit sich „selbst angehört. So will ich diesen Stein als den Zauberstein be„zeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheimnisse jenes Geistes „Ihnen lösen soll. Er trage jetzt nur die sinnvolle Zurüstung, deren „Hilfe wir zu jener Täuschung bedürfen, durch welche Sie in den „wahrhaftigsten Spiegel des Lebens blicken sollen. Doch schon jetzt „ist er stark und recht gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, „sobald es das deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen „in seinen Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe,

„von Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen „trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und halfen! „— Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen eingab, meinem „Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe erfüllte, jeder Verhöhnung „zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; der aus mir zu Ihnen sprechen „konnte, weil er in Ihrem Herzen sich wiederzuerkennen hoffen durfte: „von dem deutschen Geiste, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen „seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt. —"

Ich darf es für unnöthig halten, hier des Verlaufes des schönen Festes zu gedenken, dessen Sinn und Bedeutung ich in der voranstehenden Rede genügend bezeichnet zu haben glaube. Mit ihm wurde eine Unternehmung eingeleitet, welche die Verhöhnung und Verunglimpfung Derjenigen zu ertragen vermag, denen der ihr zu Grunde liegende Gedanke unverständlich bleiben mußte, wie dieß wohl von der Mehrzahl der auf dem heutigen Lebensmarkte sinnlos um die Fristung eines ephemeren Daseins in Kunst und Litteratur sich Abmühenden nicht anders zu erwarten sein kann. Wie beschwerlich der Fortgang dieser Unternehmung fallen möge, so darf ich, und es dürfen dieß nicht minder meine Freunde, hierin doch nur dieselben Beschwernisse erkennen, welche seit langen Zeiten, seit Jahrhunderten, auf der gesunden Entwickelung einer den Deutschen wahrhaft eigenthümlichen Kultur lasten. Wer den von meinem besonderen Standpunkte aus hierüber gewonnenen Aufklärungen und den Erörterungen derselben theilnahmvoll gefolgt ist, dem habe ich jetzt diese Beschwernisse nicht näher mehr zu bezeichnen. Meine Annahmen und Hoffnungen in diesem Bezuge will ich hier jedoch schließlich noch nach dem einen Begriffe zusammengefaßt darlegen, welcher jetzt unter dem Namen „Bayreuth" wirklich bereits zur Bezeichnung eines, theils ungekannten oder misverstandenen, theils voll Spannung und Vertrauen erwarteten Etwas, unserer Öffentlichkeit geläufig geworden ist.

Was nämlich unsere nicht immer sehr geistvollen Witzlinge bisher unter dem unsinnigen Begriffe einer „Zukunftsmusik" zu ihrer Belustigung sich auftischten, das hat jetzt seine nebelhafte Gestalt verändert, und ist auf festem Grunde und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth" geworden. Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt. Das „Zukunftstheater" ist nicht mehr die „abgeschmackte Idee", welche ich den wirklichen Hof- und Stadttheatern aufdrängen möchte, etwa um General-Musikdirektor, oder gar Genral-Intendant zu werden*), sondern (vielleicht aus dem Grunde, weil ich damit nirgends angekommen wäre?) scheine ich nun meine Idee einem gewissen Lokale einpflanzen zu wollen, welches jetzt als solches in Betracht zu kommen hat. Dieses ist das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth. Jedenfalls bin ich sonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen, was mir allerdings minder schwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag. Möge nun der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Überschwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes sich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenschaft eines zum Lokale gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit größerer Befriedigung aufnehme, als dieß mir einst mit dem sehr sinnlosen einer „Zukunftsmusik" möglich war. Konnten diesen letzteren meine Freunde in dem Sinne der tapferen Niederländer, welche nach einem ihnen gegebenen Schimpfworte mit Stolze sich „Geusen" nannten, zur Bezeichnung ihrer Tendenzen aufnehmen, so fasse ich nun den Namen „Bayreuth", als von guter Vorbedeutung, willig auf, um in ihm Das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebenvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschließt. —

*) Wie dieß neuerdings der Musikhistoriker des Brockhausischen Konversationslexikons wissen will.

Wer, weit in der Welt umher verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günstige Deutung zu geben sucht. Ließ ich in den „Meistersingern" meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugesprochen werden zu können. Bis hierher erstreckte sich einst der ungeheuere hercynische Wald, in welchen die Römer nie vordrangen; von ihm ist jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes" übrig geblieben, dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod" oder „Reut" aufweisen, als Andenken verblieben ist. Im Betreff des Namens „Bayreuth" giebt es zwei verschiedene Erklärungen. Hier sollen die Bayern, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an Diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankte. Eine andere, skeptischere Erklärung giebt an, es handele sich hier einfach um den Namen einer ersten Burg, welche „beim Reuth" angelegt wurde. Immer handelt es sich jedenfalls um das „Reuth", die der Wildniß abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli" der Urschweiz erinnert, um dem Namen eine immer schönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen. Das Land ward zur fränkischen Mark des deutschen Reiches gegen die fanatischen Tschechen, deren friedlichere slavische Brüder in ihm zuvor sich angesiedelt und seine Kultur in der Weise gesteigert hatten, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das slavische und deutsche Gepräge an sich tragen; ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müssen, wurden hier Slaven zuerst zu Deutschen, und theilten friedlich alle Schicksale der gemeinsamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenschaften des deutschen Geistes! Durch

eine lange Herrschaft über diese Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens, endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. War nie der Römer hier eingedrungen, so blieb Bayreuth doch von der romanischen Kultur nicht unberührt. In der Kirche sagte es sich kräftig von Rom los; die oft zu Schutt verbrannte alte Stadt legte aber unter prächtig gesinnten Fürsten das Gewand des französischen Geschmackes an: ein Italiener erbaute mit einem großen Opernhause eines der phantasievollsten Denkmäler des Roccocostyles. Hier florirten Ballet, Oper und Komédie. Aber der Bürgermeister von Bayreuth „affektirte", wie die hohe Dame hierüber sich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schwester Friedrich's des Großen im ehrlichen Deutsch anzureden.

Wem träte nicht aus diesen wenigen Zügen ein Bild des deutschen Wesens und seiner Geschichte entgegen, das im vergrößerten Maaßstabe uns das ganze deutsche Reich widerzuspiegeln vermöchte? Ein rauher Grund und Boden, gedüngt von den verschiedenartigsten Völkerschichten, welche sich auf ihm lagerten, mit oft kaum verständlichen Ortsnamen, und an nichts endlich deutlich erkennbar, als durch die mit siegreicher Treue behauptete deutsche Sprache. Die römische Kirche drang ihm ihr Latein, die welsche Kultur ihr Französisch auf: der Gelehrte, der Vornehme sprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeister „affektirte" immer wieder sein Deutsch. Und beim „Deutsch" verblieb es endlich doch. Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preußischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur deutsch gesprochen, sondern man affektirte sogar sich in „gereinigtem" Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen mußte, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Österreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten. Also auch der deutsche Kulturgedanke drückt

sich hierin aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege der deutschen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winckelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller, in der Weise zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul" sich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geistes erwachsen konnte, während das thörig entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel.

Wem wären aber die verwunderlichsten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 auf derselben Stelle Platz genommen, welche einst der markgräfliche Hof mit seinen Gästen, dem großen Friedrich selbst an der Spitze, erfüllte, um ein Ballet, eine italienische Oper oder eine französische Komédie sich vorführen zu lassen, und von derselben Bühne her die gewaltigen Klänge dieser wunderbaren neunten Symphonie von deutschen Musikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feste vereinigt, sich zutragen ließ; wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einst gallonirte Hoftrompeter die banale Fanfare zum Empfange der durchlauchtigen Herrschaften von Seiten eines devoten Hofstaates abgeblasen hatten, jetzt begeisterte deutsche Sänger den Versammelten zuriefen: „seid umschlungen, Millionen!", wem schwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihm den Triumph des deutschen Geistes unabweisbar deutlich erkennen ließ?

Es war mir vergönnt, ohne Widerspruch zu finden, unserem einleitenden Feste diese Bedeutung beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth", von dieser Bedeutung getragen, zu einem theuren Angedenken, zu einem ermuthigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Und solchen Wahlspruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief sich entfremdeten Geistes der deutschen Nation auszudauern.

Die Frage: „was ist Deutsch?" hat mich seit lange ernstlich eingenommen. Immer gestaltete sie mir sich neu: glaubte ich sie in der einen Form untrüglich sicher beantworten zu können, so stand sie bald wieder in ganz veränderter Gestalt vor mir, und zweifelnd blieb ich mir oft selbst die Antwort schuldig. Ein zu offener Verzweiflung getriebener Patriot, der wunderliche Arnold Ruge, glaubte schließlich aussagen zu müssen, der Deutsche sei „niederträchtig". Wer dieses schreckliche Wort einmal vernommen, dem mag es wohl in Augenblicken des sich bäumenden Unmuthes wiederkehren; und vielleicht ist es dann einem jener starken Arkane zu vergleichen, mit welchen Ärzte einen tödtlichen Krankheitsanfall zu bewältigen suchen: es läßt uns nämlich schnell inne werden, daß wir ja selbst der „Deutsche" sind, der vor seinem eigenen entarteten Wesen zurückschreckt; dieser gewahrt, daß nur ihm diese Entartung, als solche, erkennbar ist, und was Anderes bietet ihm die Möglichkeit dieser Erkenntniß, als das unerschütterlich feste Bewußtsein von seiner wahren eigenen Art? Nur kann ihn jetzt kein Trug mehr täuschen; er vermag nicht mehr wohlgefällig sich zu belügen, und mit einem Anscheine sich zu schmeicheln, der alle Kraft für ihn verloren hat. An keiner lebensgiltigen Realität, an keiner wirkenden Form des Daseins kann er das Deutschsein erkennen, außer da, wo es sich in dieser Form eben schlecht, oft wirklich empörend ausnimmt. Selbst seine Sprache, dieses einzige heilige, durch die größten Geister ihm mühsam erhaltene und neugeschenkte Erbe seines Stammes, sieht er stumpfsinnig dem Verderbnisse durch öffentlichen Misbrauch preisgegeben: er gewahrt wie sich fast Alles dazu vorbereitet, das prahlende Wort des Präsidenten der nordamerikanischen Staaten wahr zu machen, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde, — worunter, bei näherer Betrachtung

der Sache, doch lediglich nur ein aus allen Ingredienzen gemischter Universal-Jargon gemeint sein kann, zu welchem der heutige Deutsche sich allerdings schmeicheln darf einen recht hübschen Beitrag bereits geliefert zu haben.

Wer zur Zeit auch von diesen jammervollen Gedanken tief gepeinigt war, vernahm wohl eine unwiderstehlich ihn erfüllende Verheißung, als er an jenem Tage, eben in diesem wunderlichen Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauses, das: „seid umschlungen, Millionen!" sich zurufen hörte, und er empfand vielleicht, daß das Wort des Generals Grant sich in anderer Weise erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorschweben mochte.

Doch ging es nun wohl auch Jedem auf, daß das erlösende deutsche Wort, im Sinne des großen Meisters der Töne, eine andere Stätte, als die des italienisch-französischen Opernsaales, zur Gewandung erhalten müsse, um zur That des fest sich zeichnenden Bildes zu werden. Und deßhalb legten wir heute den Grundstein zu einem Gebäude, mit dessen Eigenthümlichkeit ich schließlich meinen Leser vertraut zu machen suchen will, um ihm an dieser besonderen Beschaffenheit schon jetzt das Beispiel zu kennzeichnen, welches meiner Sehnsucht darnach, dem deutschen Geiste eine ihm entsprechende, angehörige Stätte zu bereiten, aufgegangen ist.

Wenn ich jetzt noch den Plan des im Aufbau begriffenen Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nöthigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester, unsichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieser einen Nöthigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neu-europäischen Theaters hervor.

Meine Gedanken über die Unsichtbarmachung des Orchesters kennen meine Leser bereits aus einigen näheren Darlegungen der-

selben in meinen vorangehenden Abhandlungen, und ich hoffe, daß ein seitdem von ihnen gemachter Besuch einer heutigen Opernaufführung, sollten sie dieß nicht schon früher von selbst empfunden haben, sie von der Richtigkeit meines Gefühles in der Beurtheilung der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über Beethoven den Grund davon erklären können, aus welchem uns schließlich, durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensitoriums bei hinreißenden Aufführungen idealer Musikwerke, der gerügte Übelstand, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischenliegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.

Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte; hiermit war sofort entschieden, daß die Plätze der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit sich vorstreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, sogar überschrittenen Halbkreise ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der

von ihm großentheils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern die, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Übersicht darzubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mußten. Von dieser aus hatte nun das Proscenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maaßgebenden Ausgangspunkte dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund", weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinter liegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem scenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron", d. h. einem Raume, der für nichts Anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dort-

hin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittelung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde" geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschooße Gaia's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird*).

Eine Schwierigkeit entstand im Betreff der den Seitenwänden des Zuschauerraumes zu gebenden Bedeutung: da sie durch keine Logenränge mehr unterbrochen waren, boten sie kahle Flächen, welche mit den aufsteigenden Reihen der Sitzplätze in keine sinnige Übereinstimmung zu bringen waren. Der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zuertheilt war, das Theater im Sinne

*) Über das beleidigend freche Hervortreten des scenischen Bildes bis zur Betastbarkeit durch den Zuschauer, habe ich mich kürzlich bei Gelegenheit eines Einblickes in das heutige deutsche Opernwesen ausgesprochen; ich habe dem dort Gesagten hier noch hinzuzufügen, daß ich mit wahrer Genugthuung bemerkte, wie der gleiche Übelstand bereits von einem Theatererbauer, aber meiner Kenntniß nach auch nur von diesem einzigen, nämlich demjenigen des Schauspielhauses in Mannheim gefühlt, und, so weit dieß im heutigen Theater möglich war, dadurch ihm abgeholfen worden ist, daß die Proscениumlogen verbannt waren, und dafür wirklich ein in den Seiten vertiefter leerer Raum zwischen einem davorstehenden zweiten Proscenium die Isolirung des scenischen Bildes vorbereitete. Leider blieb in diesem Raume das Orchester aber sichtbar, und die aufgethürmten Logenränge ragten fortwährend hart an das Proscenium heran, wodurch die gute Wirkung aufgehoben wurde, und nur der vortreffliche Gedanke des Baumeisters zu erkennen übrig blieb. Von einem gleich richtigen Gefühle bestimmt, ließ der kunstsinnige Intendant des Dessauer Hoftheaters das Proscenium meistens nur matt beleuchten, um hierdurch das scenische Bild, wie durch eine Schatten-Umrahmung, zurückzudrängen, was außerdem das Gute hatte, daß die im äußersten Vordergrunde sich undeutlich beleuchtet findenden Darsteller im hell hervortretenden tieferen Bühnenraume sich aufzuhalten vorzogen.

einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektonischen Ornamentik im edelsten Renaissance-Styl so vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das provisorische Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein kostbares edles Material Bedeutung erhält, entsagen mußten, drang sich uns überhaupt die Frage, was mit diesen, dem eigentlichen Zuschauerraume unentsprechenden Seitenwänden anzufangen sei, von Neuem auf. Ein Blick auf den ersten der im Anhange mitgetheilten Pläne, zeigt uns ein der Bühne zu sich verengendes Oblong des wirklich benutzten Raumes für die Zuschauer, begrenzt von zwei Seitenwänden, welche mit ihrem, dem Gebäude als solchem unerläßlichen, geraden Laufe dem Proscenium sich in der Weise zuwenden, daß dadurch eine sich erweiternde unschöne Winkelecke entsteht, deren Raum andererseits für die Bequemlichkeit der auf Stufen zu ihren Sitzen sich wendenden Zuschauer durchaus zweckmäßig zu verwenden war. Um die hierdurch zugleich vor dem Proscenium zu beiden Seiten sich bildende, störende und die Wirkung des Ganzen belästigende Fläche möglichst unschädlich zu machen, war mein jetziger erfindungsreicher Berather bereits auf den Gedanken gekommen, ein nochmals vorgerücktes und erweitertes drittes Proscenium einzuschalten. Von der Vortrefflichkeit dieses Gedankens erfaßt, gingen wir aber bald noch weiter, und mußten finden, daß wir der ganzen Idee der perspektivisch nach der Bühne zu sich verkürzenden Breite des Zuschauerraumes nur dann vollkommen entsprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus sich erweiternden Prosceniums auf dessen ganzen Raum, bis zu seinem Abschlusse durch die ihn krönende Gallerie, ausdehnten, und somit das Publikum, auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proscenische Perspektive selbst einfügten. Es ward hierzu eine dem Ausgangsproscenium entsprechende, nach oben sich erweiternde Säulenordnung als Begrenzung der Sitzreihen ent-

worfen, welche über die dahinter liegenden geraden Seitenwände täuschte, und zwischen welcher die nöthigen Stufentreppen und Zugänge sich zweckmäßig verbargen. Wir gelangten somit zur schließlichen Feststellung des Planes der inneren Einrichtung, wie sie in den beigegebenen Plänen aufgezeichnet ist. —

Da uns nur die Einrichtung eines *provisorischen* Theaters aufgegeben war, wir somit die der Idee entsprechende Zweckmäßigkeit der *inneren* Einrichtung desselben einzig im Auge zu behalten hatten, durfte es uns als eine, unsere Unternehmung für jetzt einzig ermöglichende Erleichterung erscheinen, daß die äußere Gestalt des ganzen Theaterbaues, wie sie die innere Zweckmäßigkeit auch im Sinne der architektonischen Schönheit darzustellen hätte, nicht in das Gebiet der uns zur Aufgabe gestellten Erfindung zu rechnen war. Wäre uns selbst ein edleres Material, als dieß hier der Kostenanschlag gestattete, im Sinne der Errichtung eines monumentalen Ziergebäudes zur Verfügung gestellt gewesen, so würden wir doch gerade vor unserer Aufgabe zurückgeschrocken sein, und hätten uns nach einer Hilfe umsehen müssen, die wir mit Sicherheit so schnell kaum wohl irgendwo angetroffen haben würden. Es stellte sich hier uns nämlich die neueste, eigenthümlichste und deßhalb, weil sie noch nie versucht werden konnte, schwierigste Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar. Gerade die spärlich uns zugemessenen Mittel wiesen uns darauf hin, für unseren Bau nur das rein Zweckmäßige und für die Erreichung der Absicht Nöthige zur Ausführung zu bringen: Zweck und Absicht lagen hier aber einzig in dem Verhältnisse des inneren Zuschauerraumes zu einer Bühne, welche in den größten Dimensionen zur Herrichtung einer vollendeten Scenerie bestimmt war. Eine solche Bühne hat den dreifachen Raum ihrer wirklichen, dem Zuschauer einzig zugewendeten Höhe nöthig, da der auf ihr dargestellte scenische Komplex sowohl nach unten versenkt, als nach oben aufgezogen werden können muß. Über dem eigentlichen Parterre bedarf die Bühne daher ihrer doppelten Höhe, während für den Zuschauerraum nur die ein-

malige Höhe nöthig ist. Wenn bloß diesem Zweckmäßigkeitsbedürfnisse nachgegeben wird, entsteht somit ein Konglomerat von zwei an einander gehefteten Gebäuden von verschiedenartigster Form und Größe. Um den hieraus sich ergebenden Abstand der beiden Gebäude möglichst zu verdecken, haben bei neueren Theaterbauten die Architekten es sich meistens angelegen sein lassen, auch den Zuschauerraum bedeutend aufsteigen zu lassen, außerdem aber auf diesem noch leere Räume zu konstruiren, welche zu Malerböden oder auch Verwaltungslokalitäten freigestellt, ihrer großen Unbequemlichkeit wegen aber selten zur Benutzung gezogen wurden. Immer noch war man hierbei durch die im Zuschauerraume bis zu beliebiger, ja oft unmäßiger Höhe aufsteigenden Logenränge unterstützt, deren oberste sich sogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnten, da man sie nur den ärmeren Klassen der Bevölkerung anbot, welchen die Beschwerde der dunstigen Vogelperspektive, aus welcher sie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemuthet wurde. Allein diese Ränge fallen in unserem Theater hinweg, und kein architektonisches Bedürfniß kann uns bestimmen, über lange Wände den Blick nach oben zu richten, wie dieß im christlichen Dome allerdings der Fall ist.

Die Opernhäuser der älteren Zeit wurden nach der Annahme der Nichtunterbrechung der Höhengrenze des Gebäudes, somit in der Form langer Kästen konstruirt, davon wir ein naives Exemplar am königlichen Opernhause in Berlin vor uns haben. Der Architekt hatte hierbei einzig eine Façade für den, dem Eingange zugewendeten, schmalen Theil des Gebäudes zu besorgen, welches seiner Länge nach man dagegen gern zwischen die Häuser einer Straße einbaute, um sie so dem Anblicke gänzlich zu entziehen.

Ich glaube nun, daß wir, mit der Aufgabe der Errichtung eines äußerlich kunstlos, auf einen hochgelegenen freien Raum zu stellenden provisorischen Theatergebäudes, dadurch, daß wir hierbei ganz naiv und ganz nach reiner Nothdurft verfuhren, zugleich zu der deutlichen

Aufstellung des Problemes selbst gelangten. Nackt und bestimmt liegt dieses jetzt vor uns, und belehrt uns, gewissermaaßen handgreiflich, darüber, was unter einem Theatergebäude zu verstehen ist, wenn es auch äußerlich ausdrücken soll, welchem (gewiß nicht gemeinen, sondern durchaus idealen) Zwecke es zu entsprechen hat. Dieses Gebäude stellt somit in seinem Haupttheile den unendlich komplizirten technischen Apparat zu scenischen Aufführungen von möglichster Vollendung dar: ein Zugang zu diesem Gebäude enthält dagegen einen, gleichsam nur übermauerten Vorhof, in welchem sich Diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die scenische Aufführung zum Schauspiel werden soll.

Uns ist es, als ob, wenn diese einfache Bestimmung, wie wir sie nothgedrungen mit schlichtester Deutlichkeit in unserem Gebäude aussprechen mußten, ohne alles Voreingenommensein durch Bauwerke von ganz anderer Bestimmung, wie Paläste, Museen und Kirchen es sind, festgehalten und zum unverkünstelten Ausdrucke gebracht wird, dem Genius der deutschen Baukunst eine nicht unwürdige, ja vielleicht ihm wahrhaft einzig eigenthümliche Aufgabe zur Lösung übergeben sei. Glaubt man dagegen, um der ewig unerläßlich dünkenden Hauptfaçade wegen, den Hauptzweck des Theaters durch Flügelanbaue, etwa für Bälle, Konzerte u. dgl. verdecken zu müssen, so werden wir aber wohl immer auch in dem Banne der hierfür üblichen, unoriginalen Ornamentik verbleiben; unseren Skulptoren und Bildhauern werden dann immer wieder die Motive der Renaissance mit uns nichts sagenden, unverständlichen Figuren und Zierrathen einzig einfallen, und — schließlich wird in einem solchen Theater es dann gerade wieder so hergehen, wie es eben im Operntheater der „Jetztzeit" der Fall ist; weßhalb denn auch jetzt schon meistens die Frage an mich gerichtet wird, warum mir denn durchaus ein besonderes Theater noththue.

Wer mich jedoch auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, daß selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem sich mein Kunstwerk, wie die Stätte

seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und daß somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe. —

Schließlich dürften wir aber, von den hierdurch angeregten Betrachtungen aus, einen noch weiteren Blick auf das dem deutschen Wesen überhaupt Noththuende werfen, sobald wir es in die Bahn einer originalen, von falsch verstandenen und übel angewendeten fremden Motiven unbeirrten, Entwickelung geleitet wünschen.

Es ist vielen Verständigen aufgefallen, daß die kürzlich gewonnenen ungeheueren Erfolge der deutschen Politik nicht das Geringste dazu vermochten, den Sinn und den Geschmack der Deutschen von einem blöden Bedürfnisse der Nachahmung des ausländischen Wesens abzulenken, und dagegen das Verlangen nach einer Ausbildung der uns verbliebenen Anlagen zu einer dem Deutschen eigenthümlichen Kultur anzuregen. Mit Mühe und Noth erwehrt sich unser großer deutscher Staatsmann der Anmaaßungen des römischen Geistes auf dem kirchlichen Gebiete; allseitig ganz unbeachtet bleiben die fortgesetzten Anmaaßungen des französischen Geistes im Betreff der Leitung und Bestimmung unseres Geschmackes und der von diesem wiederum beeinflußten Sitten. Einer Pariser Dirne fällt es ein, ihrem Hute eine gewisse extravagante Form zu geben, so genügt dieß, um alle deutschen Frauen unter denselben Hut zu bringen; oder ein glücklicher Börsenspekulant gewinnt über Nacht eine Million, und sofort läßt er sich eine Villa im St. Germain-Style bauen, zu welcher der Architekt die gehörige Façade in Bereitschaft hält. Bei den hierüber angestellten Betrachtungen kommt uns dann wohl der Gedanke an, es gehe dem Deutschen zu gut, und erst eine ihn überkommende große Noth werde ihn bestimmen können, zu der ihm einzig wohl anstehenden Einfachheit zurückzukehren, welche ihm durch die Erkennung seines wahrhaften, innigen Bedürfnisses verständlich werden dürfte.

Indem wir jetzt diesen, auf die Breite des Lebens einer Nation hinleitenden Gedanken, eben nur angedeutet lassen, sei es uns jedoch

gestattet, ihn für die zuvor angeregte Betrachtung auf dem Gebiete einer idealen Noth festzuhalten. Das Charakteristische der Ausbildung unseres Planes für das besprochene Theatergebäude bestand darin, daß wir, um einem durchaus idealen Bedürfnisse zu entsprechen, die uns überkommenen Anordnungen des inneren Raumes Stück für Stück als ungeeignet und deßhalb unbrauchbar entfernen mußten, dafür nun aber eine neue Anordnung bestimmten, für welche wir, nach innen wie nach außen, ebenfalls keine der überkommenen Ornamente zu verwenden wissen, so daß wir unser Gebäude für jetzt in der naivsten Einfachheit eines Nothbaues erscheinen lassen müssen. Auf die erfinderische Kraft der Noth im Allgemeinen, hier aber der idealen Noth eines schönen Bedürfnisses, uns verlassend, verhoffen wir, gerade vermöge der durch unser Problem gegebenen Anregung, zur Auffindung eines deutschen Baustyles hingeleitet zu haben, welcher sich gewiß nicht unwürdig zuerst an einem der deutschen Kunst, und zwar der Kunst in ihrer populärsten nationalen Kundgebung durch das Drama, geweiheten Bauwerke, als von anderen Baustylen sich merklich unterscheidend und eigenthümlich zeigen könnte. Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektonischen Ornamentik, welche etwa mit dem der Renaissance oder des Roccoco in Reichthum und Mannigfaltigkeit wetteifern sollte, hat es hierbei gemächlich Zeit: nichts braucht übereilt zu werden, da wir sehr wahrscheinlich reifliche Muße zum Abwarten haben, bis das „Reich" sich zur Theilnahme an unserem Werke entschließt. Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau, für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher es darüber nachzusinnen gebe, worüber Diejenigen sich klar geworden waren, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Errichtung verdankt.

Dort stehe es, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth.

Inhaltsübersicht

der „Gesammelten Schriften und Dichtungen."

Erster Band.

Seite

Vorwort zur Gesammtherausgabe III
Einleitung 1
Autobiographische Skizze (bis 1842) 5
„Das Liebesverbot." Bericht über eine erste Opernaufführung 25
Rienzi, der letzte der Tribunen 41
Ein deutscher Musiker in Paris. Novellen und Aufsätze (1840 und 1841) 113
1. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven 115
2. Ein Ende in Paris 142
3. Ein glücklicher Abend 169
4. Über deutsches Musikwesen 185
5. Der Virtuos und der Künstler 207
6. Der Künstler und die Öffentlichkeit 223
7. Rossini's „Stabat mater" 231
Über die Ouvertüre 241
Der Freischütz in Paris (1841) 257
1. „Der Freischütz." An das Pariser Publikum 259
2. „Le Freischutz." Bericht nach Deutschland 274
Bericht über eine neue Pariser Oper („La Reine de Chypre" von Halévy) 299
Der fliegende Holländer 321

Zweiter Band.

Seite
Einleitung 1
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg 5
Bericht über die Heimbringung der sterblichen Überreste Karl Maria von Weber's aus London nach Dresden 53
Rede an Weber's letzter Ruhestätte 61
Gesang nach der Bestattung 64
Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu 65
Lohengrin 85
Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage 151
Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama . . 201
Siegfried's Tod 215
Trinkspruch am Gedenktage des 300jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden 301
Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849) 307

Dritter Band.

Einleitung zum dritten und vierten Bande 1
Die Kunst und die Revolution 9
Das Kunstwerk der Zukunft 51
„Wieland der Schmiedt", als Drama entworfen 211
Kunst und Klima 251
Oper und Drama, erster Theil:
Die Oper und das Wesen der Musik 269

Vierter Band.

Oper und Drama, zweiter und dritter Theil:
Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst . 3
Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft 129
Eine Mittheilung an meine Freunde 285

Fünfter Band.

Einleitung zum fünften und sechsten Bande 1
Über die „Goethestiftung". Brief an Franz Liszt 5
Ein Theater in Zürich 25
Über musikalische Kritik. Brief an den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik" 65
Das Judenthum in der Musik 83
Erinnerungen an Spontini 109
Nachruf an L. Spohr und Chordirektor W. Fischer 133
Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" 143

Seite
Über die Aufführung des „Tannhäuser" 159
Bemerkungen zur Aufführung der Oper: „Der fliegende Holländer" 205
Programmatische Erläuterungen:
1. Beethoven's „heroische Symphonie" 219
2. Ouvertüre zu „Koriolan" 224
3. Ouvertüre zum „fliegenden Holländer" 228
4. Ouvertüre zu „Tannhäuser" 230
5. Vorspiel zu „Lohengrin" 232
Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen. Brief an M. W. 235
Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiele: Der Ring des Nibelungen 257

Sechster Band.

Der Ring des Nibelungen. Bühnenfestspiel:
Erster Tag: Die Walküre 3
Zweiter Tag: Siegfried 119
Dritter Tag: Götterdämmerung 249
Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten 365

Siebenter Band.

Tristan und Isolde 1
Ein Brief an Hector Berlioz 113
„Zukunftsmusik." An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa Übersetzung meiner Operndichtungen . 121
Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser" in Paris (Brieflich) 181
Die Meistersinger von Nürnberg 197
Das Wiener Hof-Operntheater 365

Achter Band.

Dem Königlichen Freunde. Gedicht 1
Über Staat und Religion 5
Deutsche Kunst und deutsche Politik 39
Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule 159
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld . 221
Zur Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama" 243

Seite
Censuren. Vorbericht 251
1. W. H. Riehl 260
2. Ferdinand Hiller 269
3. Eine Erinnerung an Rossini 278
4. Eduard Devrient 284
5. Aufklärungen über „das Judenthum in der Musik" 299
Über das Dirigiren 325
Drei Gedichte 411
1. Rheingold 413
2. Bei der Vollendung des „Siegfried" 414
3. Zum 25. August 1870 415

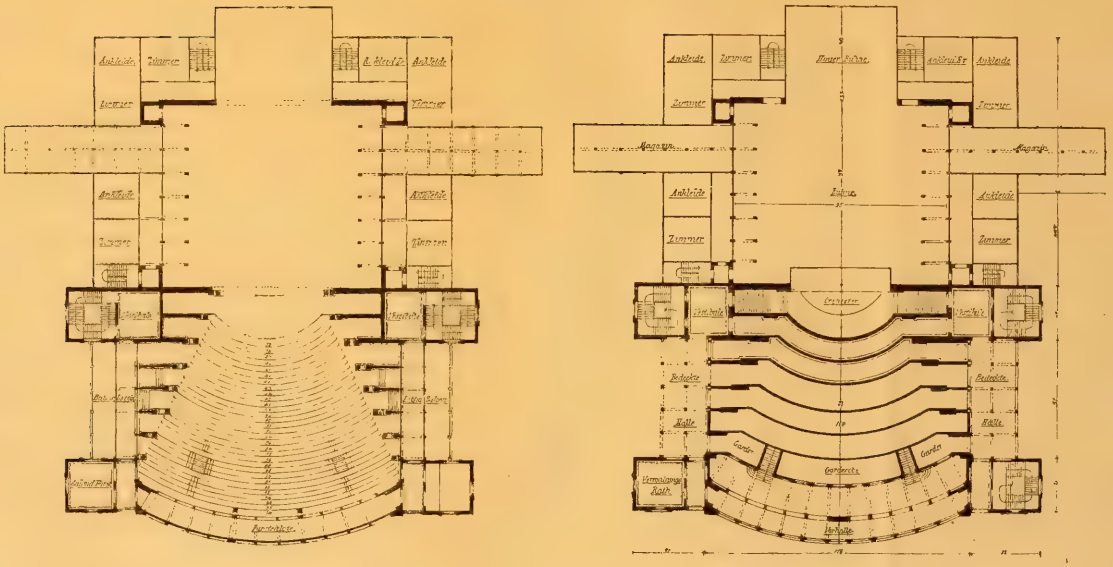
Neunter Band.

An das deutsche Heer vor Paris (Januar 1871) 1
Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier 5
Erinnerungen an Auber 51
Beethoven 75
Über die Bestimmung der Oper 153
Über Schauspieler und Sänger 189
Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's 275
Sendschreiben und kleinere Aufsätze:
1. Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler . . . 307
2. Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen 314
3. Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna 341
4. Schreiben an den Bürgermeister von Bologna 346
5. An Friedrich Nietzsche, ord. Prof. der klass. Philologie in Basel 350
6 Über die Benennung „Musikdrama" 359
7. Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin 366
„Bayreuth":
1. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten 371
2. Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben 384
Sechs architektonische Pläne zu dem Bühnenfestspielhause.

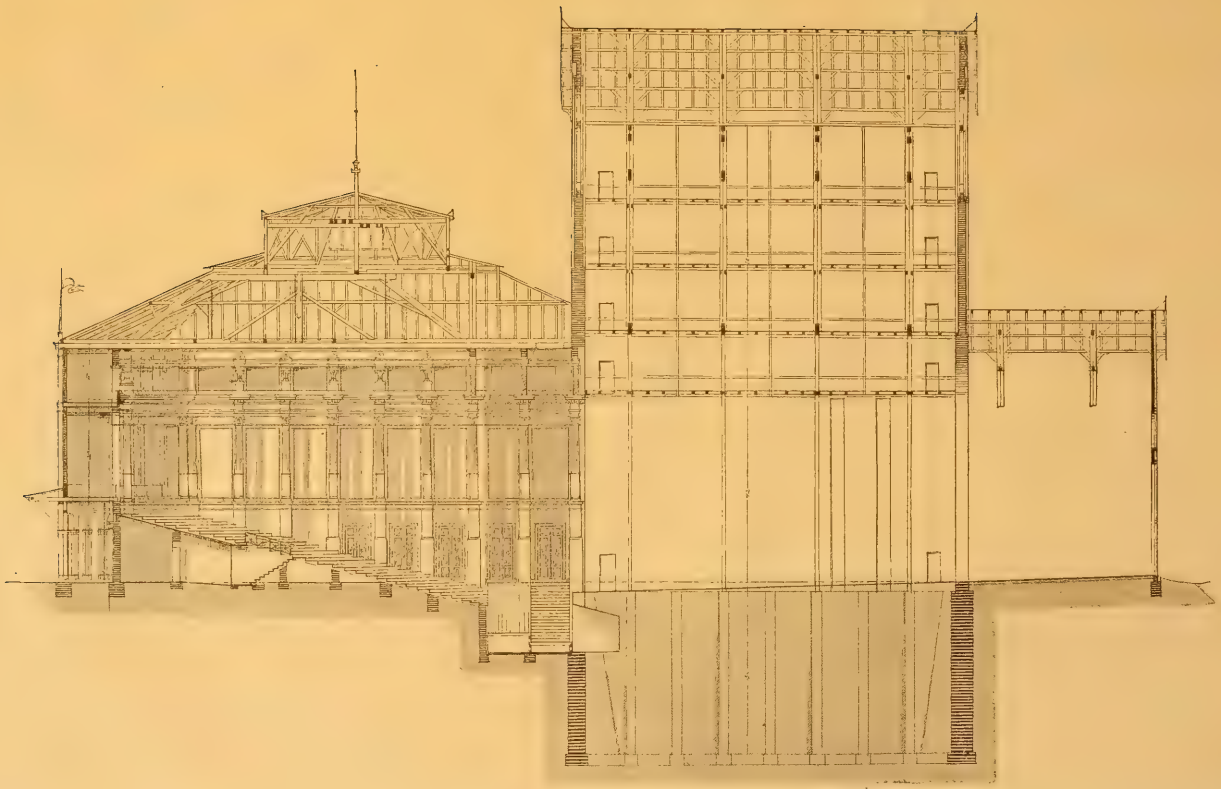
Druck von C. G. Naumann in Leipzig.

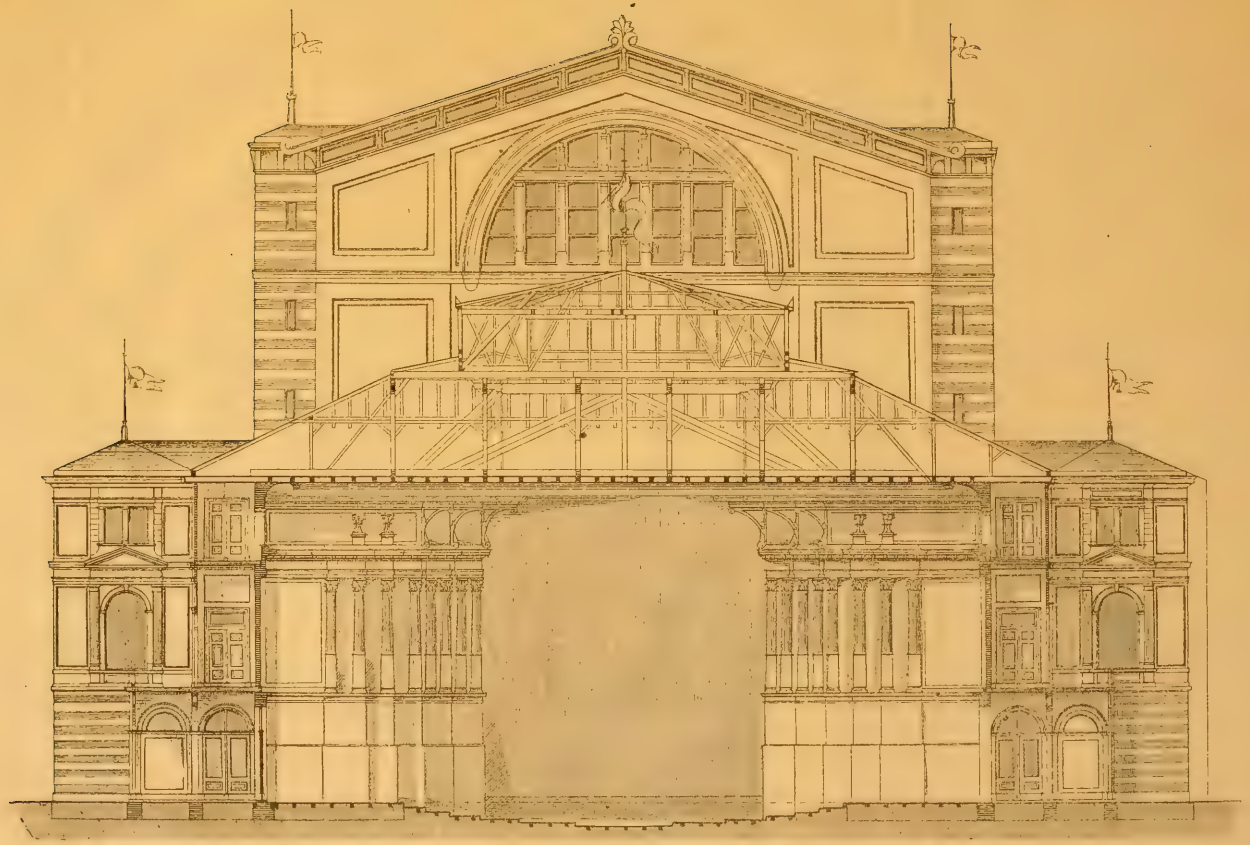
Tafel 1.

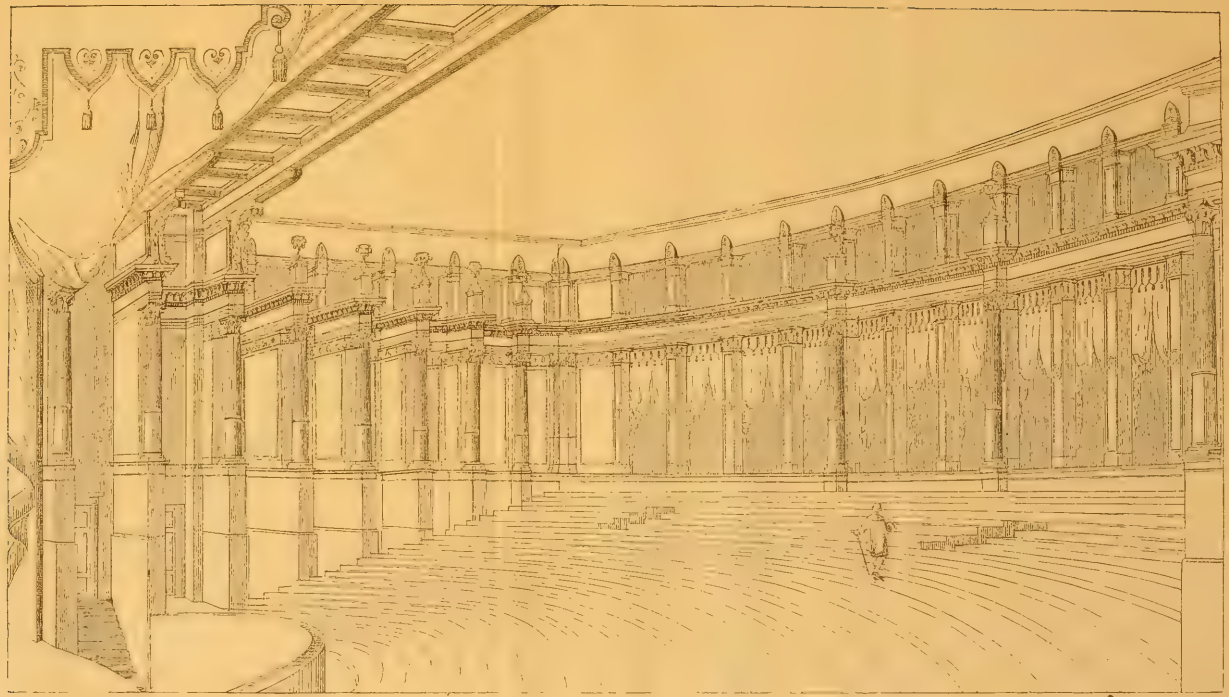
Parterre.



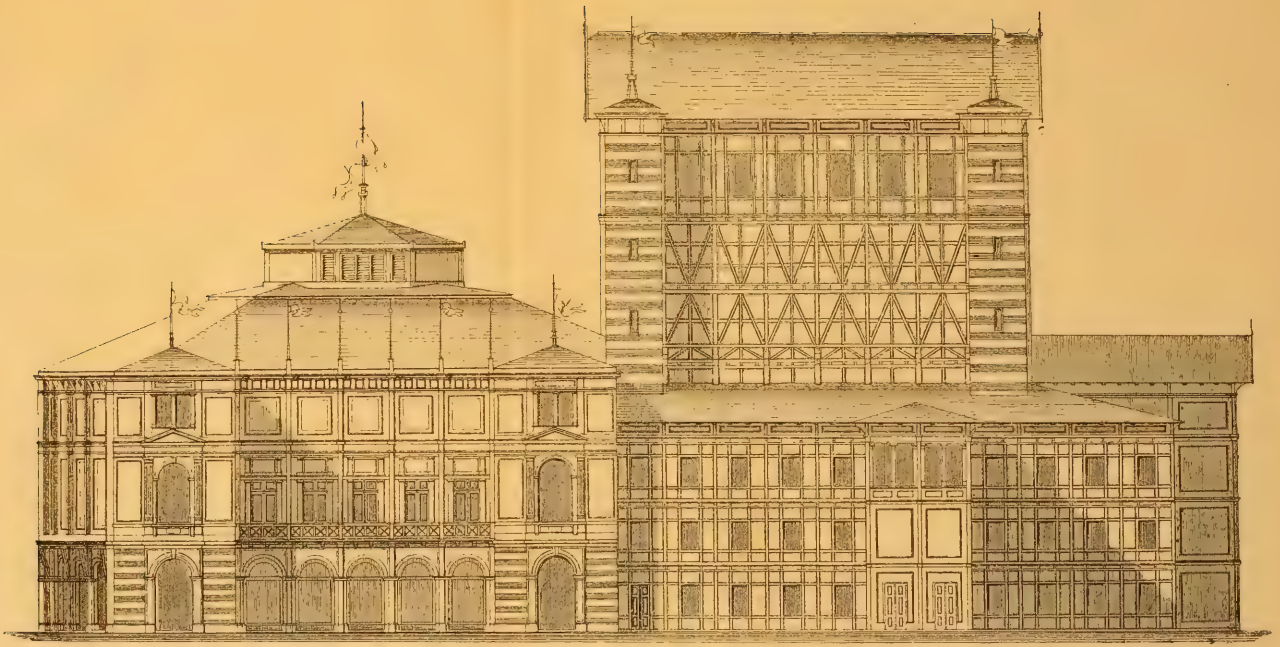
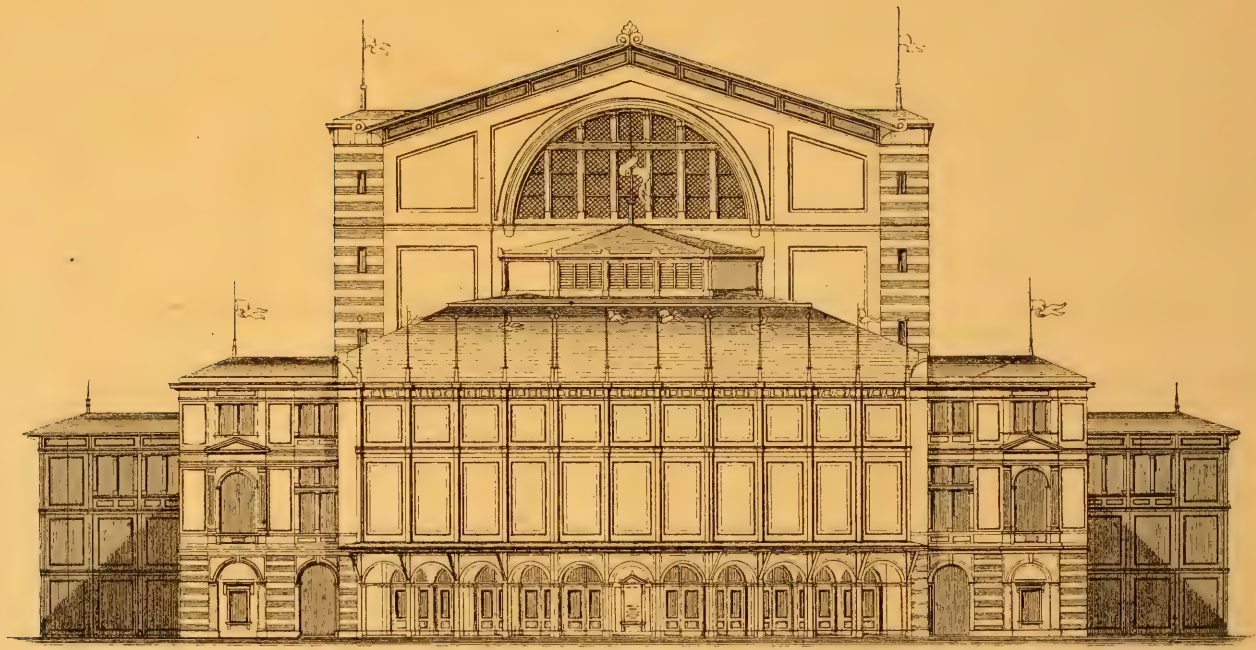
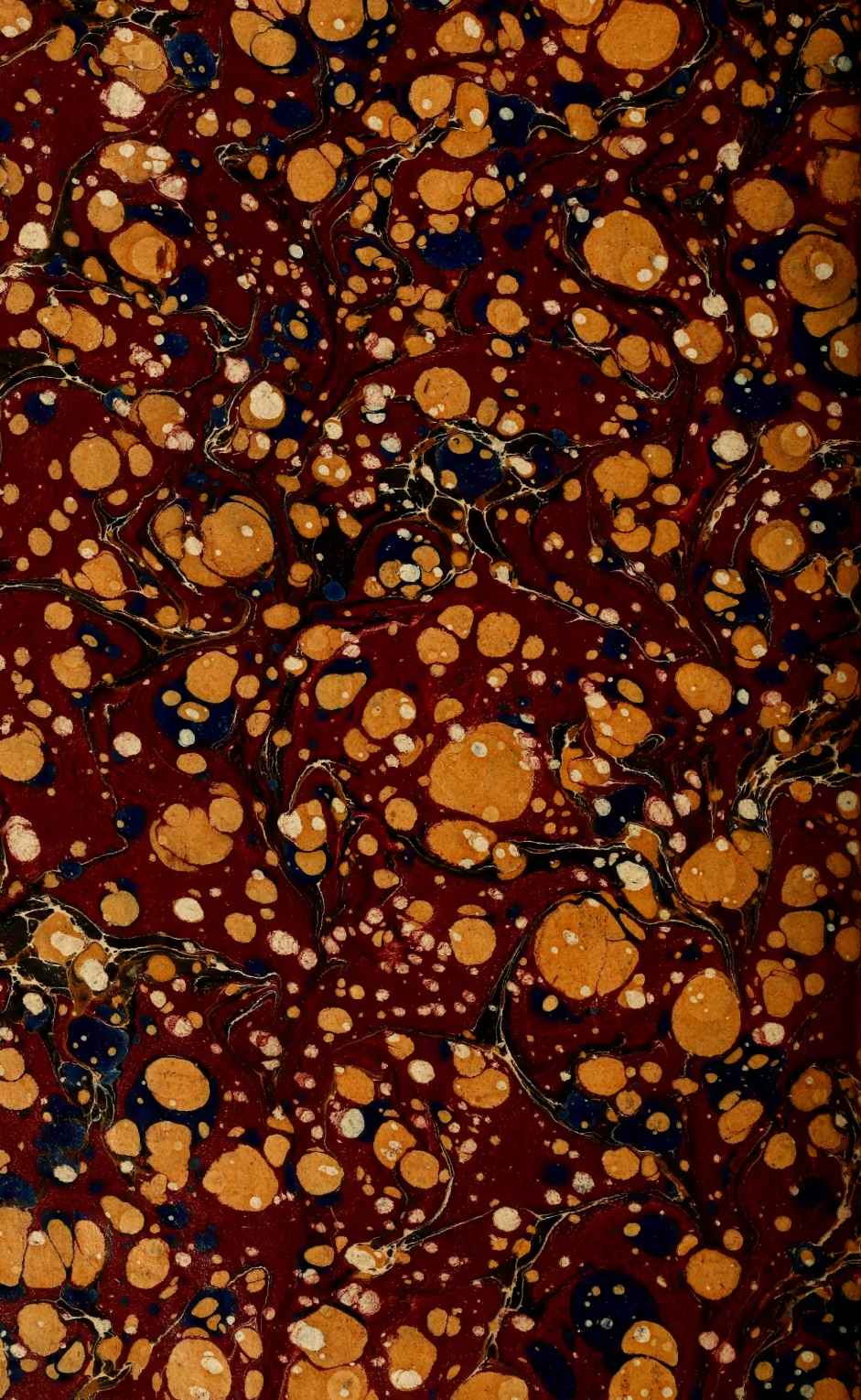
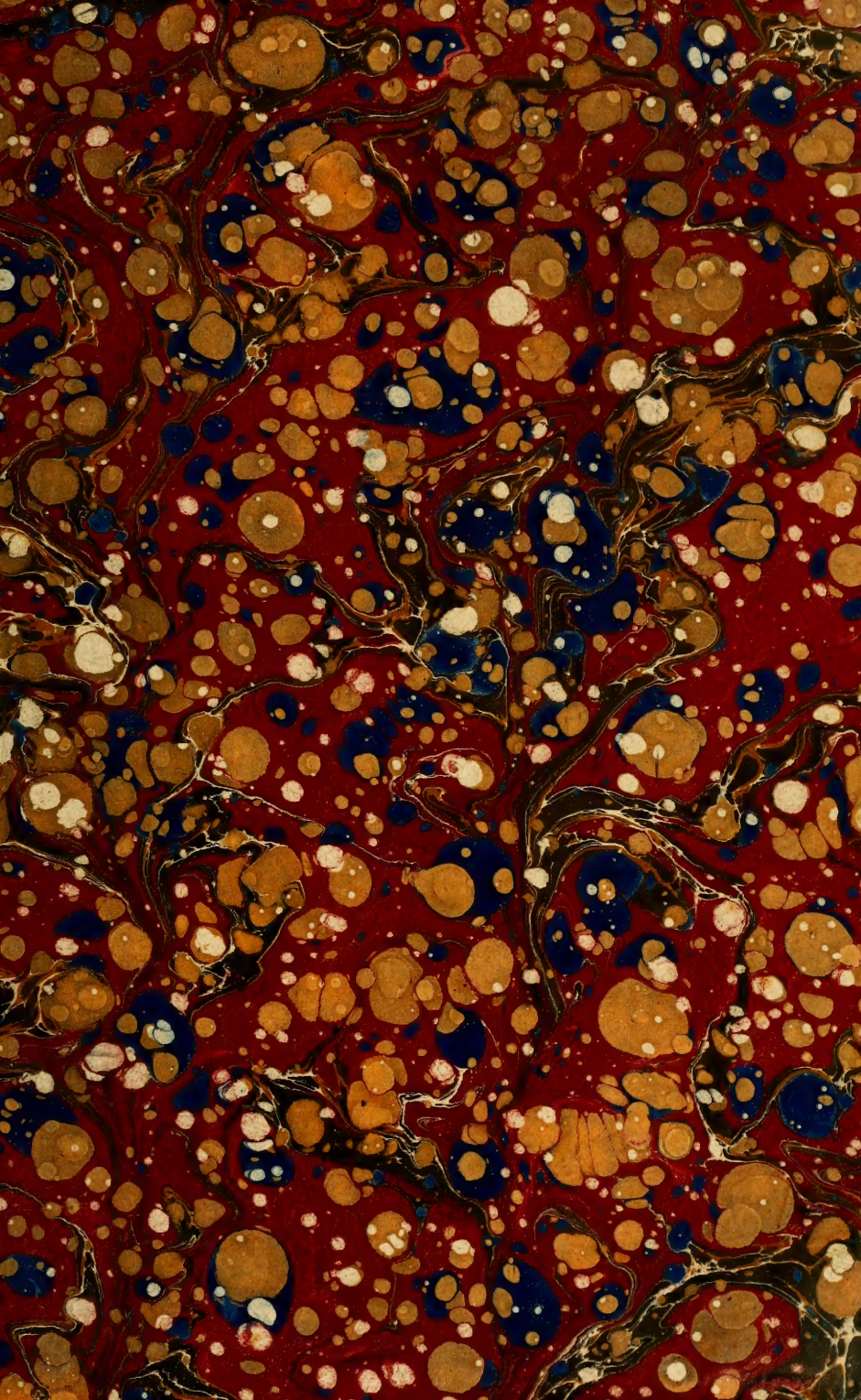
Tafel 2.







Tafel 5.



Tafel 6.